ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE LA U.R.S.S.

# ENSAYOS DE

# ESTÉTICA

## MARXISTA-LENINISTA

EDICIONES PUEBLOS UNIDOS - MONTEVIDEO

# ENSAYOS
# DE
# ESTETICA
# MARXISTA - LENINISTA

Fundación Isidoro Acevedo
OVIEDO

№ 7774

**ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA U.R.S.S.**
Instituto de Investigación Científica sobre Teoría e Historia
de las Artes Plásticas

ENSAYOS DE

# ESTÉTICA

## MARXISTA-LENINISTA

R. 3680

Fundación Isidoro Acevedo
OVIEDO

MONTEVIDEO *Ediciones Pueblos Unidos* URUGUAY

*Traducción directa del ruso*
*por*
AUGUSTO VIDAL ROGET

COPYRIGHT BY EDICIONES PUEBLOS UNIDOS S. A.
TACUAREMBO Y COLONIA - CASILLA DE CORREO 589 - MONTEVIDEO - URUGUAY

IMPRESO EN EL URUGUAY — PRINTED IN URUGUAY

Fundación Isidoro Acevedo
OVIEDO

# PRÓLOGO

*El presente libro constituye la segunda edición del trabajo preparado por los colaboradores de la sección teórica del Instituto de Investigación Científica sobre Teoría e Historia de las Artes Plásticas, dependiente de la Academia de Bellas Artes de la URSS. Como la edición anterior, que vio la luz en 1956 bajo la dirección general de K. A. Sitnik y P. M. Sisóiev, la actual se publica sin perder de vista que va destinada ante todo a los estudiantes de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, futuros artistas y críticos. Esta circunstancia ha determinado en gran medida el perfil del libro y la selección del material concreto utilizado por los autores. Mediante breves ensayos independientes, si bien sujetos a un plan general, los autores han procurado dar idea de los problemas básicos de la Estética marxista-leninista. Se han incluido en el libro capítulos concernientes a la historia de las doctrinas estéticas, con lo cual los autores de la obra han aspirado a completar lo que se expone de manera sucinta en otras partes de la misma y a concretar aquello de que se habla en los capítulos consagrados a los conceptos generales de la Estética; han procurado mostrar cómo se revelan las leyes estéticas generales en la historia del arte.*

*Para esta segunda edición, se han escrito dos nuevos capítulos: "El método artístico" y "Esencia y crítica del revisionismo en Estética". Otros han sido en gran medida reelaborados y completados con nuevos datos ("La Estética marxista-leninista, nueva época en la historia del pensamiento estético", "Lo bello en la realidad y en el arte", "El realismo socialista como método creador de los artistas soviéticos", "El carácter nacional y el espíritu de partido en el arte", etc.).*

*Los autores de los distintos ensayos del presente libro son:*

*De la primera parte, capítulos primero y segundo: N. A. Dmítrieva, candidato en ciencias(*) de investigación y crítica de arte; capítulo tercero: V. M. Zimenko y K. A. Sitnik, también candidatos en ciencias de investigación y crítica de arte.*

---

(*) El título de "candidato en ciencias" constituye en la U.R.S.S. un grado académico intermedio entre los de licenciado y doctor; habilita para el desempeño de cátedras en universidades y demás centros docentes superiores. (N. del t.).

*De la segunda parte, capítulos primero y segundo: N. A. Dmitrieva; capítulo tercero: N. A. Dmítrieva y E. I. Martínova; capítulo cuarto: O. V. Larmin, candidato en ciencias filosóficas; capítulo quinto: I. D. Kolpinski, candidato en ciencias de investigación y crítica de arte.*

*De la tercera parte, capítulo primero: N. A. Dmítrieva y V. M. Zimenko; capítulo segundo: I. D. Kolpinski; apartado "Desarrollo del arte en Rusia durante el siglo XIX": N. A. Dmítrieva.*

*De la cuarta parte, capítulo primero: V. M. Zimenko; capítulos segundo y tercero: B. M. Nikíforov, candidato en ciencias de investigación y crítica de arte; capítulo cuarto: K. A. Sitnik; capítulo quinto: I. A. Maséiev.*

*Para la elaboración de varios capítulos se han aprovechado datos facilitados por I. B. Borev, V. K. Skáterschikov, A. I. Zis e I. S. Pal.*

*La dirección general de la presente edición del libro ha corrido a cargo de P. M. Sisóiev, miembro efectivo de la Academia de Bellas Artes de la URSS, y F. I. Kaloshin, candidato en ciencias filosóficas.*

*Los autores del libro agradecerán y tendrán en cuenta en su futuro trabajo, cuantas observaciones críticas, consejos y proposiciones se les haga llegar.*

# INTRODUCCIÓN

La Estética es la ciencia que trata de las leyes en virtud de las cuales el hombre llega a tener una visión y una concepción artísticas del mundo que le circunda, es decir, llega a asimilarlo artísticamente; trata asimismo de la relación existente entre el arte y la realidad, de la esencia del arte, de las leyes de su desarrollo y del papel que corresponde al arte en la transformación de la sociedad.

El objeto de la Estética es más amplio que el de la teoría de los diferentes géneros artísticos; la teoría estudia las posibilidades artísticas, de cognición por medio de imágenes, de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, de la literatura, de la música y del cine. Por su contenido, la Estética se distingue también de la historia del arte, la cual estudia el proceso concreto que en su desenvolvimiento a través de los tiempos ha seguido un determinado género artístico, y parte para ello del correspondiente material que le proporcionan países, escuelas, artistas y monumentos. Tampoco cabe reducir la Estética a la crítica artística; ésta valora el hacer artístico y generaliza la experiencia así obtenida partiendo de un determinado sistema de concepciones estéticas. Al estudiar las leyes generales en virtud de las que el hombre llega a tener una visión y una concepción artísticas del mundo, la Estética se apoya en la teoría y en la historia de los diferentes géneros artísticos, aprovecha las conclusiones y los principios de las correspondientes ciencias a la vez que les proporciona una base metodológica general.

Las premisas necesarias para que surgiera la Estética como generalización teorética del hacer artístico se dieron cuando la sociedad se dividió en clases. Se dejó sentir la necesidad de llegar a comprender las leyes del arte cuando éste constituyó una rama especial de la actividad humana en la época en que empezó a acentuarse la división del trabajo.

La Estética estudia las leyes generales del desenvolvimiento del arte como forma peculiar de la conciencia social, como forma superior de la asimilación estética de la realidad por parte del hombre. El desarrollo del arte presenta particularidades específicas en las sociedades de clases antagónicas y en la sociedad socialista. El marxismo-leninismo ha mostrado el carácter histórico de las concepciones artísticas, de las ideas y de las categorías estéti-

cas. Ha revelado el contenido de la historia del arte como proceso de cognición de la realidad, como proceso en virtud del cual se afirma y desenvuelve el realismo en su lucha con las orientaciones y tendencias antirrealistas.

El objeto de la Estética, sin embargo, no queda circunscrito al arte y sus leyes. La Estética, estudia las leyes generales de la asimilación artística del mundo por parte del hombre, leyes que no se reducen de manera absoluta al arte. La actitud estética respecto al mundo circundante se pone de manifiesto en cada trabajo creador y resultará tanto más patente cuanto mayor sea la medida en que el trabajo se convierta de un simple medio de subsistencia, en la primera necesidad vital, en un placer.

Ahora bien, si con el estudio de las leyes del arte no se agota el objeto de la Estética, dicho estudio es capital para esta disciplina, pues es en el arte donde las particularidades de la comprensión artística de la realidad se revelan de la manera más plena y multiforme. Las posibilidades y aptitudes estéticas del hombre cobran su forma más auténtica y cabal en el arte. El arte se convierte en una forma especial del reflejo de la realidad en el hombre y de la cognición del mundo, pasa a ser un medio insustituible de educación de los hombres y de la formación de sus caracteres. El estudio de las leyes del arte sirve de llave para la comprensión de las leyes estéticas en su sentido más amplio.

En su propósito de captar la esencia de las leyes del arte, la Estética ha examinado este último desde el punto de vista de las peculiaridades de su objeto, de su método y de sus fines. Cada época histórica ha respondido a su modo a esas cuestiones, con lo que ha dado origen a un sistema predominante de concepciones estéticas.

El arte ha evolucionado en consonancia con las concepciones estéticas de la sociedad y ello se ha reflejado en la elección de los objetos, en los cambios de métodos y de fines del arte.

El arte y las concepciones estéticas, el trabajo de creación y la teoría artística han estado siempre en interdependencia, se han enriquecido mutuamente y han dependido, en última instancia, de unas mismas condiciones de la vida material de la sociedad.

Una de las importantes características del arte estriba en la amplia participación —directa e indirecta— de las masas trabajadoras en el hacer artístico. El origen del arte como actividad que surge del trabajo así como su ulterior y constante vinculación al quehacer y a la actividad creadora del pueblo, constituyen un hecho histórico indiscutible. En el transcurso de toda la historia, las clases dominantes han procurado convertir el arte en una de sus armas ideológicas, se han esforzado por subordinarlo a sus intereses estéticos. No obstante, la corriente popular en arte se ha mantenido viva y ella ha constituido la fuente principal e inagotable de la creación artística y ha dejado su sello hasta en las obras ejecutadas por encargo de la clase dominante.

En cuanto a las teorías estéticas predominantes en la sociedad, han sido preferentemente expresión de las ideas de dicha clase.

De todos modos, en cada una de sus etapas, el arte ha sido mucho más rico y polifacético que las teorías estéticas difundidas en la correspondiente época. Si examinamos, por ejemplo, las doctrinas estéticas del siglo XVII, no encontraremos en ellas nada adecuado a grandes fenómenos del arte de aquel tiempo tales como la dramaturgia de Shakespeare o la pintura de Rembrandt y de Velázquez. La raíz popular de esos artistas rebasaba los marcos de las concepciones estéticas de su época. Ni los teóricos del barroco ni los del clasicismo pudieron crear una estética cimentada en las altas conquistas del arte del siglo XVII. Las ideas estéticas implícitas en las propias obras de los grandes maestros no encontraron digna expresión y generalización teóricas.

Los intentos de explicar el arte de un gran artista, teniendo en cuenta únicamente las teorías estéticas corrientes en su época, parten de una base falsa. Así, el predominio de la escolástica en la Estética del medioevo occidental no da derecho a examinar todo el arte medieval sólo como expresión artística de dicha escolástica. Quienes elaboraban la Estética en la Edad Media eran por regla general los teólogos; mas no eran teólogos quienes creaban el arte.

La divergencia (hasta cierto grado) entre la teoría estética en boga y el arte es un hecho característico de la sociedad antagónica en la cual las fuerzas creadoras del pueblo se encuentran esclavizadas. Se da una excepción en lo tocante a las concepciones estéticas progresivas, nacidas al calor de la lucha entre dos culturas dentro de cada cultura nacional en la época capitalista, las cuales reflejan las ideas del pueblo sobre el arte; así ocurre, por ejemplo, con la Estética rusa de espíritu democrático en el siglo XIX, que no sólo generalizó la obra práctica del arte realista ruso, sino que a veces llegó a sobrepujarla planteando ante ella nuevos objetivos y tareas.

En la sociedad socialista, donde no hay clases explotadoras con sus privilegios en orden a la instrucción y a la especulación teórica, donde tanto el arte como la Estética son en igual medida populares, no queda terreno para que se produzcan divergencias entre ellos.

Engels indicó que es necesario investigar en detalle las condiciones de existencia de las distintas formaciones sociales antes de intentar inferir de ellas las correspondientes concepciones políticas, jurídicas, estéticas, filosóficas, religiosas y demás. Tal es el método de la Estética marxista-leninista. Sólo basándose en ella es posible llegar a comprender el desarrollo del arte y de las concepciones estéticas como un proceso sujeto a ley.

El arte pertenece a las formas de la conciencia social cuya conexión con el principio básico económico es extraordinariamente complejo y multigradual. Nunca se da este vínculo de manera directa e inmediata, sino que se refracta a través de numerosas

influencias y acciones recíprocas complementarias, políticas, filosóficas y religiosas.

Engels escribió acerca de este particular:

"Cuanto más se aparte de la económica la esfera que investiguemos, cuanto más se aproxime a la puramente ideológica y abstracta, tanto mayor será el número de casualidades que en ella encontremos y tanto más zigzagueante será su curva. Si trazamos el eje medio de la curva, veremos que cuanto más largo es el período estudiado, cuanto más amplia es la esfera objeto de investigación, tanto más se acerca dicho eje al de la evolución económica y tanto mayor resulta su paralelismo"[1].

No es fácil descubrir el profundo nexo con el factor económico. Mas, ignorarlo significa penetrar en la región de la arbitrariedad, del caos, de las conjeturas subjetivas y de las interpretaciones caprichosas incluso de los hechos certeramente observados. De modo análogo a como "en los políticos de profesión, en los teóricos del derecho público y en los juristas que se ocupan del derecho civil, la relación con los hechos económicos se pierde por completo"[2], de modo semejante a como les ciega a ellos "la aparente independencia de la historia de las formas que adoptan la estructura del Estado, los sistemas jurídicos, las concepciones ideológicas en cualquier esfera"[3], la aparente autonomía del arte ha cegado a los autores de las teorías estéticas.

Al intentar establecer las leyes de la actividad artística sin tener en cuenta condiciones económico-sociales concretas, los teóricos del arte, queriendo o sin querer, han actuado como ideólogos de una determinada clase social que adopta una posición netamente definida en la disposición de las fuerzas en pugna dentro de una formación económico-social.

Así como la ideología de las clases dominantes en la sociedad de explotadores ha consagrado la desigualdad social, ha partido directa o indirectamente del reconocimiento de que es indispensable e inevitable que la mayoría de la humanidad sea explotada por una minoría, en las teorías estéticas ha prendido también firmemente la idea de que el arte es una actividad para los elegidos, la idea del aristocratismo espiritual en el arte así como en la esfera toda de las vivencias estéticas. Semejante concepción choca con la realidad histórica: el creador e inspirador del auténtico arte siempre ha sido el pueblo y su obra ha servido de hontanar al arte profesional. Sin embargo, ni la Estética propia de la sociedad esclavista ni la de la sociedad feudal ni la de la sociedad burguesa han estado en condiciones de poder admitir esa verdad.

Ello no significa que las teorías estéticas del pasado no contengan elementos de la verdad objetiva, de la cognición certera

---

(1) C. Marx y F. Engels. *Obras selectas en dos tomos*, t. II. Moscú, 1948, pág. 435.
(2) *Ibídem*, pág. 377.
(3) *Ibídem*, pág. 478.

y científica del mundo. Los elementos de conocimiento objetivo que en dichas teorías se encuentran son conservados, asimilados y desarrollados por otras clases que, a su vez, crean una nueva teoría estética. En esto se basa la continuidad histórica en el progreso de las ciencias sociales, de la filosofía y del arte. No todas las ramas de la actividad espiritual conservan en el mismo grado la línea de continuidad. Las que menos la conservan son aquellas actividades cuyas funciones se reducen a apoyar de manera práctica el régimen existente de explotación, como son, por ejemplo, las ideas e instituciones políticas y jurídicas. Las que conservan la continuidad aludida en mayor grado, son las que se basan en el reflejo y la cognición de la realidad objetiva. A ellas pertenece el arte. El que se conserven las tradiciones en arte se debe, asimismo, a la participación constante de las masas populares en la actividad artística, fenómeno al que nos hemos referido más arriba. Las teorías estéticas del pasado incluyen en sí mayor dosis de convencionalismo histórico que el arte mismo y en ellas se encuentran, por ende, menos elementos vitales que en este último. Pese a todo, los tienen. Los hallamos en las corrientes materialistas de la Estética del pasado.

Así como en filosofía el problema básico estriba en la delimitación radical entre materialismo e idealismo, en la Estética el problema capital es el que trata de la relación entre el arte y la realidad; de la solución que a él se dé depende el carácter materialista o idealista de las doctrinas estéticas.

La historia de las doctrinas estéticas constituye la historia del origen y desenvolvimiento de la Estética materialista en lucha con las teorías y concepciones estéticas idealistas. En esta lucha por la Estética materialista surgieron, ya en el pasado, fecundas ideas estéticas, observaciones certeras y, a veces, brillantes intuiciones concernientes a su esencia que ni en nuestros días han perdido su valor.

No obstante, pese al valiosísimo patrimonio contenido en las obras que los filósofos dedicaron a la Estética, esta disciplina como ciencia consecuentemente materialista (que estudia las leyes objetivas en virtud de las cuales el mundo, en su dimensión artística, se refleja en la conciencia del hombre) no existía antes de que surgiera el marxismo.

Al referirse a las limitaciones del materialismo "metafísico" premarxista en lo tocante al conocimiento de la realidad, V. I. Lenin indicó que "el mayor *mal*" de dicho materialismo "es la incapacidad para aplicar la dialéctica a la *Bildertheorie*, al proceso y desarrollo del conocimiento"[4]. En la Estética premarxista, incluida la materialista, dicha limitación repercutía —al examinar el proceso en virtud del cual los datos de la realidad se elaboran como pensamiento artístico— en la aplicación poco rigurosa del principio que afirma el carácter activo de la asimila-

(4) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXVIII, pág. 360.

ción artística de la realidad por parte del hombre, en la concepción parcial y limitada del papel que corresponde al hacer práctico en la cognición de la vida por medio del arte, en el menoscabo de la importancia que tienen las ideas avanzadas.

A la vez que se pone de manifiesto el carácter progresivo y fecundo de la lucha de la Estética materialista contra el idealismo, es necesario no olvidar la limitación histórica a que estaban sujetas las doctrinas premarxistas acerca del arte.

Los filósofos del pasado no se elevaron hasta una auténtica comprensión materialista del arte, es decir, hasta la profunda concepción del arte como forma de la conciencia social determinada por el ser social. Ni siquiera los pensadores materialistas progresivos, antes de Marx, podían librarse del idealismo histórico. Engels hizo notar que únicamente gracias al socialismo científico "el idealismo fue arrojado de su último refugio, del campo de la historia..."(5).

Al llevar a cabo el gran cambio revolucionario en la filosofía, al descubrir las leyes del desarrollo de la sociedad, al formular las leyes del conocimiento y transformación del mundo por parte del hombre, los clásicos del marxismo sentaron las bases científicas para poder comprender una zona tan importante de la conciencia social como el arte, una rama tan esencial de los conocimientos sociales como es la Estética.

Contribuyeron en gran manera a popularizar y difundir las concepciones marxistas sobre el arte G. V. Plejánov, Franz Mehring, Paul Lafargue entre otros autores, quienes no sólo valoraban desde posiciones marxistas los fenómenos de la vida artística de su tiempo, ofreciéndonos brillantes modelos de crítica marxista sobre literatura y arte, sino que realizaron, además, profundas investigaciones consagradas a los períodos capitales de la literatura y del arte rusos y extranjeros, a diferentes problemas de la Estética.

En el desarrollo de la Estética marxista, señalan un nuevo y más elevado hito los trabajos de V. I. Lenin. Al ampliar la teoría marxista del conocimiento, Lenin formuló importantísimos principios de Estética marxista inferidos por completo de su nueva teoría de la revolución social, del programa de la edificación del socialismo y del comunismo. La teoría leninista del reflejo nos proporciona la base del método realista en arte; la teoría de Lenin sobre el carácter de partido que poseen la literatura y el arte fue un nuevo paso en la comprensión del sentido de clase e ideológico de la creación artística, en el descubrimiento del papel activo que desempeña ésta en la vida de la sociedad, del vínculo que une la creación artística a la lucha liberadora del pueblo. La tesis de Lenin sobre la existencia de dos culturas en cada cultura nacional de la época del capitalismo —elementos de la cultura demo-

(5) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XIV. Moscú-Leningrado, 1931, pág. 26.

crática y socialista y de la cultura reaccionaria dominante— y la lucha entre ellas, proporcionó criterios de valoración precisos, señaló cuál era la solución del problema relativo a cómo el proletariado podía aprovechar la herencia artística. Centrar los problemas del arte en torno al de su carácter popular y trazar un plan de revolución cultural en nuestro país, han constituido la base del florecimiento del arte socialista multinacional en la URSS.

Los trabajos de V. I. Lenin, las resoluciones del Comité Central del Partido Comunista y del Gobierno soviético concernientes a los problemas ideológicos, constituyen el fundamento teórico de la Estética socialista. La Estética marxista-leninista nos proporciona una generalización tanto de la experiencia del arte socialista como de la experiencia de todo el arte progresivo y de las concepciones estéticas del pasado y del presente; afirma la ideología comunista en la creación artística, está al servicio de un fin magnífico: crear valores artísticos auténticamente populares y humanos en el sentido más amplio de la palabra, crear una abundancia de cultura espiritual en los pueblos que construyen el comunismo.

La política del Partido Comunista en el sector de la literatura y del arte es la Estética marxista-leninista en acción, es un programa concreto en lo tocante al desarrollo ascendente de la cultura artística soviética. La Estética marxista-leninista sirve de importante medio de lucha por el ulterior florecimiento del arte soviético, por la afirmación del ideal comunista de lo bello. Nos arma para luchar contra la inconsistencia ideológica, contra el formalismo y el naturalismo en el arte, contra la teoría idealista reaccionaria.

El Partido requiere de los artistas soviéticos el cumplimiento de una tarea de suma responsabilidad: hacer que el arte y la literatura soviéticos sean los primeros del mundo no ya por la riqueza de su contenido, sino, además, por su expresividad y maestría artísticas. Nuestra Estética está llamada a ayudar a nuestros artistas a cumplir con éxito esa gran tarea.

# PRIMERA PARTE

## CAPITULO I

### EL MATERIALISMO Y EL IDEALISMO EN LA ESTÉTICA DE LA ANTIGÜEDAD GRECORROMANA Y DE LA EUROPA OCCIDENTAL

Generalizaciones teóricas respecto a la práctica artística se hicieron ya antiguamente en la China y en la India. Fue, no obstante, en la filosofía griega donde las ideas estéticas de la sociedad esclavista alcanzaron su desarrollo más completo. La filosofía griega contiene "en germen, en proceso de gestación, casi todos los tipos ulteriores de concepción del mundo"(1).

En la antigua Grecia, los primeros que intentaron generalizar en torno a la creación artística, fueron los filósofos materialistas Heráclito y Demócrito. El punto de vista de estos dos pensadores en lo que respecta al arte, puede caracterizarse como aplicación de la "teoría del reflejo" primaria, de un materialismo ingenuo, a la actividad artística del hombre, como un intento de concebir el arte como reflejo de la realidad. Ni Heráclito ni Demócrito dudan en lo más mínimo de la existencia objetiva e independiente del mundo externo; están convencidos de que nuestro saber es un reflejo de dicho mundo.

En la teoría materialista del conocimiento según Heráclito se considera a las sensaciones la fuente básica del conocer. Comparando los órganos de los sentidos a ventanas abiertas al mundo exterior, Heráclito indicó que prefiere lo que puede ser visto, oído y estudiado. En el reflejo de la realidad, Heráclito asigna un lugar importante a la razón como medio para generalizar e interpretar las percepciones sensoriales.

Los filósofos materialistas de la antigua Grecia entendían el arte de reflejar la realidad como uno de los medios de que disponía el hombre para conocer el mundo. Heráclito se aproxima ya a la acertada comprensión de lo bello en el arte como reflejo de lo bello en la vida. Estaba convencido de que es hermoso el

(1) F. Engels. *Dialéctica de la naturaleza*. Moscú, 1955, pág. 25.

propio mundo en su totalidad y en sus elementos, de que es hermoso el orden objetivo o estructura del mundo, de que es hermosa la armonía del todo (unidad) que se forma en el proceso de lucha entre partes contrapuestas (diversidad). El arte —la música, la pintura— crea con elementos diferentes (sonidos, colores) algo adunado, armónico. Después de analizar el proceso en virtud del que se da la armonía en el mundo objetivo, Heráclito declara: "También el arte, por lo visto, *imitando a la naturaleza,* actúa del mismo modo. A saber: la pintura produce imágenes *correspondientes a los originales* mezclando colores blancos, negros, amarillos y rojos. La música engendra un todo armónico mezclando (en el canto coral) sonidos altos y bajos, largos y cortos de voces distintas"[2].

Demócrito, materialista atomista, al elaborar su teoría del conocimiento parte de que nuestra conciencia constituye un reflejo directo de los objetos y de los fenómenos del mundo objetivo. Los objetos emiten "imágenes" especiales, "eidoli", que son percibidas por los órganos de los sentidos. La sensación y el pensamiento surgen porque llegan imágenes desde el exterior. Sobre nadie incide ninguna sensación o pensamiento, dice Demócrito, sin que incida sobre él la imagen. Al analizar la teoría del conocimiento de Demócrito, Marx subraya de manera especial que según este pensador griego "los sentidos del hombre... constituyen el medio en que, como en un foco, se reflejan los procesos naturales..."[3]. Demócrito examina también el arte desde el punto de vista de esa "teoría del reflejo", inicial y primitiva. El sentido del arte estriba en imitar la realidad; hasta por su propio origen se halla el arte vinculado a la actividad del hombre. Demócrito defendió asimismo la idea de que el lenguaje surgió y se desarrolló como imitación mecánica de los sonidos de la naturaleza. Aplicó esa teoría al origen de la música entendido como imitación del canto de los pájaros, y, en general, al origen del arte, concebido como imitación de la naturaleza.

Sin embargo, la Estética del mundo heleno constaba no sólo de concepciones materialistas del arte. En ella, al igual que durante el transcurso de toda la historia de las doctrinas estéticas, estaban en lucha materialismo e idealismo.

La figura más descollante del idealismo objetivo, Platón, ideólogo de la aristocracia griega, no negaba que el arte imita al mundo sensorial. Por esto, precisamente, tendía a valorar el arte con mucha severidad. Según Platón, el propio mundo de los objetos perceptibles por los sentidos al que el arte imita no es más que un mundo de pálidas sombras, de transfigurados trasuntos del mundo verdadero, de las ideas. Únicamente las ideas poseen auténtico ser, el mundo de las cosas es ilusorio. Resulta pues que

---

(2) *Los pensadores de la Antigüedad clásica y su concepción del arte.* Moscú, 1938, pág. 13. (La cursiva es nuestra. - Red.).

(3) C. Marx y F. Engles. *Obras,* t. I. Moscú-Leningrado, 1928, pág. 59.

el arte es "la sombra de la sombra", la imitación de una imitación. Además, el imitarlo todo, incluido lo feo, engendra en nosotros sentimientos que deberían ser reprimidos, pero en vez de ser así nos convertimos en sus esclavos.

El arte se halla enclavado en el mundo sensorial, "imperfecto", mientras que el objetivo del conocimiento verdadero, según Platón, estriba en renunciar al mundo sensorial, en elevarse sobre él y por medio del "pensar puro" incorporarse al mundo absoluto de las ideas. Lo bello, según la Estética de Platón, constituye precisamente una idea inmutable de ese género; el espíritu humano se aproxima a la comprensión de dicha idea no imitando la naturaleza, sino a través de un estado místico especial, el "eros". Creía Platón que existen también artes que por no constituir una imitación del mundo sensorial, aproximan al hombre al mundo de las ideas; a esta clase de arte pertenecen, por ejemplo, los solemnes cantos religiosos. A estos géneros selectos del arte, Platón los estimaba y los admitía en su utópica "república ideal", en la que el poder se reservaba a los filósofos aristócratas. En cambio los representantes de las artes "imitativas" debían ser expulsados, según Platón, de una república organizada de manera ideal. Además, Platón declaraba abiertamente su punto de vista clasista, aristocrático. Dirigiéndose a los "autores de la tragedia" en el diálogo "Las Leyes", escribió: "No esperéis que os permitamos sin más ni más levantar barracas en nuestras plazas y traer melifluos artistas que nos ensordezcan con los sonidos de sus voces; ni que os permitamos lucir vuestra elocuencia ante niños, mujeres y ante todo el vulgo, decir acerca de unas mismas ocupaciones algo que no sea lo mismo que decimos nosotros o en su mayor parte y casi siempre hasta lo contrario"[4].

El gran pensador de la Grecia antigua, Aristóteles, que sintetizó en sus obras los resultados alcanzados por la ciencia y la filosofía griegas, reconocía como "esencia primera", como base de las bases, la realidad objetiva y sensorialmente perceptible. Cierto es que Aristóteles no fue consecuente al aplicar la tendencia materialista (por ejemplo en lo tocante a la primera fuente del movimiento, el filósofo pagó tributo al idealismo y sostuvo que tal fuente del movimiento se encontraba en un "motor eterno" inmaterial). En su doctrina sobre el arte (expuesta en las obras "Poética", "Retórica" y en el octavo libro de la "Política"), Aristóteles partió de la concepción materialista del arte como reflejo del mundo objetivo. La imitación de los objetos perceptibles por los sentidos, según Aristóteles, constituye una actividad cognoscitiva y una satisfacción estética (acompañada de la alegría de la cognición); el placer estético es tanto más elevado cuanto más verosímil es la representación. Aristóteles no entiende esta semejanza o verosimilitud con un simple criterio naturalista; con-

(4) *Los pensadores de la Antigüedad clásica y su concepción del arte*, pág. 129.

sidera que el arte ha de representar los fenómenos no tal cual se han producido, sino tal como suelen darse, es decir, ha de representarlos no según un estado casual, sino según el estado que para ellos es típico.

Según Aristóteles, la capacidad que posee la imaginación de crear imágenes artísticas constituye una forma del conocimiento de la realidad. El origen mismo del arte está relacionado con la capacidad innata del hombre para imitar los fenómenos de la naturaleza. Aristóteles subrayó el importante valor cognoscitivo del arte; el arte ayuda al hombre a reconocer y concebir los objetos que la imaginación puede reproducir[5]. Chernishevski consideraba como uno de los méritos de Aristóteles la tendencia a "encontrar para el arte un alto significado en el terreno de la actividad mental"[6]. Como quiera que el arte, al reflejar la realidad ha de fijarse en los rasgos esenciales de la misma ("representar lo probable"), se encuentra en un plano muy superior al de la simple enumeración de los hechos; "es más hondo e importante que la historia", pues "la poesía «expone lo más general y la historia lo particular»"[7].

Semejante planteamiento del problema, como es natural, llevaba a concebir lo útil, lo valioso del arte como un medio de cognición (Platón, en cambio, veía en el arte un hechizo peligroso, no sólo inútil, sino en gran parte nocivo). Partiendo de esta base, Aristóteles elaboró un sistema de normas, de reglas que señalan al artista los caminos a seguir para llegar a la mejor consecución de los objetivos del arte. La Estética normativa de Aristóteles —el primer intento de la historia para crear un sistema estético acabado— no es escolástica; parte del estudio concreto del antiguo arte griego. Aristóteles por primera vez dividió y diferenció los objetivos de los diferentes géneros y especies de arte, señaló lo específico en cada uno de ellos, y examinó la actividad del arte desde el punto de vista: 1) del objeto de imitación (el arte puede representar a los hombres mejores, a los corrientes y a los peores), 2) del procedimiento de imitación (narración objetiva en la epopeya, subjetiva en poesía y acción dramatizada) y 3) del material empleado en la obra artística (mármol, colores, lenguaje poético). En la poética de Aristóteles se encuentran reglas y definiciones que llegan hasta detalles de una minuciosidad pedantesca, de carácter formal en su mayor parte (ese aspecto de su poética fue el que hizo suyo más tarde la escolástica medieval). No obstante, en su base se trataba de una doctrina viva y fecunda para aquel tiempo. Aristóteles hizo un análisis particularmente detallado de la tragedia por considerarla la más ele-

(5) Aristóteles. *Poética*, XXV y IV.

(6) N. G. Chernishevski. *Obras filosóficas selectas en tres tomos*, t. I. Moscú, 1950, pág. 316.

(7) *Ibídem*, pág. 317. (En tiempos de Aristóteles, la historia no podía poner de manifiesto las leyes que rigen el desarrollo de la sociedad, y se limitaba a relatar acontecimientos).

vada de las artes. Destacó la capital importancia de la fábula en la tragedia y apuntó las amplias posibilidades de acción educativa, ética, de la tragedia: al provocar en el espectador simultáneamente sentimientos de temor y de compasión, la tragedia lleva a una purificación moral (catarsis).

Heráclito, Demócrito y Aristóteles se hallaban íntimamente vinculados al desarrollo del arte realista de la antigua Grecia, arte que en imágenes artísticas daba cuerpo a las representaciones populares de la naturaleza y de la vida social.

En el libro de Heráclito titulado "De la naturaleza" se refleja el alto nivel a que había llegado la vida artística en tiempos de dicho filósofo, quien la alude con frecuencia. Heráclito cita los nombres de Homero y de Hesíodo, cuyas obras encomia. A Heráclito le conocían los artistas de su época; el comediógrafo siciliano Epíjarmos hace intervenir en sus comedias personajes que utilizan la dialéctica heraclítea.

Es tanta la importancia de Demócrito para el desenvolvimiento de las concepciones estéticas de la Antigüedad clásica, que los filósofos y estetas idealistas no sólo se manifestaron reiteradamente contra las teorías de aquél, procurando al mismo tiempo desfigurarlas y tergiversarlas, sino que además se "preocuparon" de que se destruyeran sus obras.

Aristóteles fue uno de los primeros historiadores del arte que generalizó los resultados del drama griego, de la poesía y de la escultura. Las simpatías de Aristóteles por la tendencia realista en el desarrollo del arte griego se hacen patentes en los juicios que formula acerca de Homero, de Sófocles (de cuyas obras subrayó de modo especial la verosimilitud) y de Eurípides. En la danza y en la escultura, Aristóteles valora el saber representar el carácter y el estado anímico del hombre; en los actores censura toda afectación, es decir, toda falsedad en la representación de la vida.

No obstante, las tendencias materialistas de la Estética griega son limitadas, inconsecuentes, están sin desarrollar. Se explica por las limitaciones, las insuficiencias y la ingenuidad del materialismo de la época.

La imitación, para los filósofos de la Antigüedad clásica, es una propiedad innata no ya al hombre, sino, además, a todo ser vivo[8].

Chernishevski notó el carácter pasivo de la "imitación" aristotélica la cual, según el antiguo filósofo, proporciona satisfacción por sí misma. "Explicar el afán de imitación por una mera curiosidad de saber no resiste la menor crítica —escribió Chernishevski—. Imitamos porque deseamos hacer algo y no por conocerlo; la imitación no es una apetencia teórica, sino práctica"[9]. Impotentes para descubrir la conexión multilateral que se da entre el re-

(8) *Aristóteles.* Poética, IV.

(9) N. G. Chernishevski. *Obras filosóficas selectas en tres tomos,* t. I, pág. 316.

flejo de la realidad por parte del artista y la vida social, los materialistas de la antigua Grecia no pudieron llegar a comprender la especificidad del arte como actividad social.

* * *

Durante la decadencia y descomposición de la sociedad antigua y luego durante la Edad Media, cuando la instrucción era monopolio de la Iglesia, cuando "el dogma eclesiástico constituía punto de partida y base de todo pensar"[10], las ideas estéticas sufrieron un proceso de regresión.

Ya en la Estética de Plotino (siglo III de n.e.), el idealismo de Platón fue desarrollado en el sentido de un misticismo extremado. El neoplatonismo y la exégesis escolástica de los puntos más oscuros de la doctrina de Aristóteles sirvieron de base para las teorías —subordinadas a los objetivos de la teología, empapadas de ascetismo— de los pensadores medievales.

Uno de los principios capitales de la Estética teológica medieval consistía en la renuncia a la "imitación" de la naturaleza. Los "Padres de la Iglesia" —Clemente de Alejandría, Tertuliano, Agustín, así como luego, Tomás de Aquino— en sus escritos dedicados a las cuestiones estéticas censuraron los intentos hechos por los artistas para concebir de manera realista las imágenes religiosas, se manifestaron contra el sensualismo de los pensadores y artistas avanzados de la Antigüedad clásica. La religión cristiana, pasada al servicio de las clases explotadoras, se esforzaba por apartar a las masas de la lucha verdadera en defensa de sus derechos, procuraba fijar la atención de las mismas en el "mundo de ultratumba", subrayar la "esencia pecaminosa" de todo lo material ("carnal") y ensalzar el "espíritu inmortal". "Dios no tiene en estima la belleza corporal, el brillo de la luz, las tiernas melodías de las canciones, el agradable aroma de las flores", escribió Agustín. La imposibilidad de concebir de manera concreta y sensorial a Dios hace majestuosa la idea que de él tenemos, declaró Tertuliano al manifestarse contra los propósitos de representar a Dios en forma de "buen pastor" (imagen de la escultura antigua). Tomás de Aquino subrayó que la claridad de la representación (uno de sus tres criterios de la belleza) en ningún caso ha de ser entendida como material[11].

Las teorías estéticas de los escolásticos medievales se caracterizan por la lucha contra la teoría del reflejo de la naturaleza. En los textos de dicha época consagrados a la Estética se sostiene constantemente el criterio de que "la obra artística ha de ser más verídica que la naturaleza", que las percepciones sensoriales no

---

(10) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XVI, parte I, 1937, pág. 295.
(11) Max Dvorzhak. *Ensayos sobre el arte de la Edad Media*. Moscú, 1937, págs. 63, 64, 75, 94, 119.

desempeñan ningún papel en la creación artística. El arte era considerado como un complejísimo sistema de símbolos y alegorías.

* * *

Sumida durante siglos en el laberinto de la escolástica, separada incluso del arte de su tiempo (el cual por su propia naturaleza no podía someterse por completo a la teología y se desarrollaba en conexión con la realidad) la Estética medieval empezó a liberarse de las cadenas letales del dogma al iniciarse la época de los grandes descubrimientos científicos y geográficos y del nuevo humanismo.

Esta grandiosa época de vuelo y florecimiento de la Estética materialista y del arte realista estuvo relacionada con la expansión de las relaciones burguesas iniciales, cuando el feudalismo recibió los primeros golpes procedentes del régimen de producción capitalista, entonces en gestación. Conocida es la definición de esta época dada por Engels, definición notable por su rigor científico así como por la brillantez de exposición: "Fue la transformación progresiva más grande de cuantas hasta entonces había sufrido la humanidad, fue una época que necesitaba titanes y que engendró titanes por la fuerza de su pensamiento, por su pasión y por su carácter, por la multiplicidad de sus intereses y por su saber... Lo que resulta especialmente característico de ellos es que casi todos viven al unísono de cuanto interesa en su tiempo, participan en la lucha práctica, se adhieren a un partido o a otro, luchan quien con la palabra y la pluma, quien con la espada, quien con lo uno y lo otro"[12].

Los teóricos del arte, en esa época, eran casi todos artistas y sus teorías constituían una generalización directa de su propia experiencia tanto como de la obra creadora de sus contemporáneos. Sus concepciones dirigidas contra la subordinación feudal del arte a la religión, se cimentaban en el reconocimiento incondicional del mundo objetivo —existente con independencia del hombre— que se refleja en la conciencia del ser humano.

Ya Cennino Cennini, que sostenía aún en gran parte ideas propias del arte medieval, tiene en alta estima a Giotto porque éste renuncia a las tradiciones canónicas y pinta del natural. Cennini considera que la pintura entendida como arte que refleja de manera directa la realidad, es de una importancia capitalísima. Filippo Brunelleschi establece las bases de un nuevo método para reflejar la realidad en la pintura, el de la perspectiva lineal. Leone Battista Alberti, partiendo de este descubrimiento, formula una original teoría del reflejo aplicada a la pintura. Subraya el carácter objetivo que posee la existencia de las formas espaciales, del color de los objetos y de sus otras cualidades; de-

(12) *C. Marx y F. Engels sobre el arte.* Moscú, 1957, t. I, páginas 346, 347.

clara que "la pintura no resulta ser otra cosa que la intersección de una pirámide visual"[13]. Alberti entiende que la pintura posee un gran valor porque constituye, como las cosas visibles, una realidad sensible concreta, y porque no hace abstracción de la materia. Incluso un arte como la arquitectura es considerado por Alberti como imitación de la naturaleza.

La idea de cognición del mundo circundante a través de la obra artística se encuentra en la base de las concepciones estéticas de los teóricos del Renacimiento. Para ellos el arte es una especie de ciencia. Leonardo da Vinci indica que el artista puede crear buenas obras tan sólo si estudia tomando como modelos los objetos de la naturaleza: "...no puedes ser un buen pintor si no eres maestro universal en la imitación, por medio de tu arte, de todas las cualidades de las formas creadas por la naturaleza"[14]. Con ingenua pero firme convicción de que la realidad se refleja fielmente en la conciencia del hombre, escribe Durero: "El arte, en realidad, está encerrado en la naturaleza. Quien sabe arrancarlo de ella, lo domina"[15]. Miguel Angel decía que si el artista nos ofreciera más de lo que existe en la realidad, mentiría; afirmaba que él nunca representaba una cosa que no perteneciera a la esfera de la realidad.

En las teorías estéticas del Renacimiento ocupa un lugar especial la exigencia de que el arte interprete con fidelidad las formas naturales. (Leone Battista Alberti y Leonardo da Vinci comparan reiteradamente la pintura con un espejo; Leonardo subraya también la importancia de la copia de las formas; Durero mantiene una actitud de desconfianza respecto a la imaginación, etc.). Para aquella época era ya de por sí en sumo grado progresivo recabar la fiel representación de las formas externas de la realidad, en primer lugar del cuerpo humano. Sin autenticidad "externa" no era posible poner de manifiesto la psicología de las personas, no cabía la generalización.

En el Renacimiento, quienes teorizaron sobre cuestiones estéticas resolvieron el problema concerniente al reflejo de lo general y de lo particular basándose en datos de las percepciones sensoriales, confiando plenamente en ellos y entendiendo como objetivo de sus investigaciones la generalización de los datos aludidos. La generalización es concebida como selección de determinadas formas externas y representación de lo que en ellas hay de esencial en una imagen concreta, predominantemente del hombre. "Es inconcebible —escribe Durero— que puedas pintar un cuadro magnífico a base de un solo hombre... es necesario el retrato de muchas personas... tomar de cada una de ellas lo mejor para

---

(13) *Hablan de arte los grandes artistas*, t. I. Moscú-Leningrado, 1937, pág. 74.
(14) *Ibídem*, pág. 123.
(15) *Ibídem*, pág. 373.

combinarlo luego todo en un cuadro"[16]. Una idea análoga expone Rafael en su correspondencia[17].

Alberti, Leonardo, Campanella y otros conciben los objetivos del arte como próximos a las necesidades prácticas de la vida y estiman necesario que la actividad artística concuerde con las conclusiones de las ciencias exactas. El sostener que el arte posee una función cognoscitiva, constituye uno de los rasgos característicos de la Estética materialista del Renacimiento. El Hamlet shakesperiano adoctrinaba a los actores diciéndoles: "Hablad... actuad... sin saliros de los límites de la naturalidad: porque la alteración de la medida se aparta de la misión del teatro, cuyo objeto ha sido y será en todos los tiempos mantener, por decirlo así, un espejo ante la naturaleza"[18]. En uno de sus sonetos programáticos en el que recaba una representación veraz del ser humano, Shakespeare escribió:

.....

*A fe que nunca vi andar a una diosa;*
*Mi dueña pisa en el suelo al marchar.*
*Mas ¡cielos! creo a mi amada tan rara*
*Como cualquiera a quien mal se compare*[19]

También en la Rusia feudal los artistas avanzados lucharon en pro de la veracidad frente a los cánones del arte eclesiástico. Iósiv Vladímirov, uno de los maestros rusos más notables de la segunda mitad del siglo XVII, en su "Tratado sobre la iconografía", reprobó la pintura de imágenes "sombrías" y "feas" (o sea, irreales): "No es así como obra el pintor competente. Lo que ve u oye lo traduce en figuras o rostros y hace sus imágenes de acuerdo con lo oído o lo visto"[20].

Otro gran pintor ruso del siglo XVII, Simón Ushakov, compara la pintura con un espejo que refleja los objetos reales y los fenómenos de la vida.

---

(16) *Hablan de arte los grandes artistas*, t. I, pág. 20.
(17) *Ibídem*, pág. 63.
(18) "Speak... suit the action... that you o'erstep not the modesty of nature: for any thing so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere the mirror up to nature..." Shakespeare, *Hamlet*, acto III, escena 2ª *Obras completas*, t. IV, págs. 208, 209, Ed. Lenguas Extranjeras, Moscú, 1937.
(19) "I grant I never saw a goddess go;
My mistress, when she walks, treads on the ground.
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare".
Shakespeare, *Obras completas*, soneto 130, ed. cit., t. III, página 781.
(20) *Hablan de arte los grandes artistas*, t. IV, pág. 23.

Durante el Renacimiento las concepciones sobre el arte como reflejo fiel de la realidad influyeron enormemente en el avance del arte realista.

A medida que las relaciones capitalistas fueron cobrando amplitud y se afianzaron, la Estética, que contaba con una experiencia histórica cada día mayor, ganó en dimensión investigando numerosos problemas particulares. Entonces se puso de manifiesto con nueva fuerza la diferencia radical entre las tendencias materialistas y las idealistas.

En el siglo XVII —época del absolutismo de nobleza y burguesía— la Estética cartesiana del clasicismo se basaba en el sistema filosófico dualista de Descartes, según el cual la materia y el espíritu constituyen dos substancias independientes. En dicha Estética (su intérprete más notable fue Boileau, autor del tratado *L'Art poétique*) el arte se entendía como imitación de la naturaleza, pero no de toda ella, sino tan sólo de la "naturaleza bella". La naturaleza se hace bella bajo la acción del principio espiritual que la forma y la ordena. De esta suerte la Estética cartesiana también era dualista. Declaraba a la naturaleza, al mundo material, objeto del arte y al mismo tiempo atribuía a este último todo género de reglas normativas que se basaban en "reglas de la razón" apriorísticas, abstractas, independientes, estáticas, entendidas como aplicables en todos los tiempos. Se consideraba que el arte, partiendo de tales leyes de la razón, debe hacerse intérprete sólo de lo general y no de lo individual, debe tender a la claridad geométrica y a la inmutabilidad. En la Estética clasicista, así como en el arte todo del clasicismo, no palpitaba la percepción gozosa e inmediata del mundo real en toda su viva diversidad como en el arte y en las concepciones estéticas del Renacimiento.

El racionalismo de la Estética cartesiana contribuyó en notoria medida a que se superaran los restos del misticismo medieval. Mas, no bien se hubo dado cima a ese objetivo, el frío e idealizante racionalismo de la escuela clasicista se convirtió en un freno para el ulterior desenvolvimiento del arte.

* * *

En el propio seno del régimen absolutista imperante en los estados de la Europa occidental, creció y se fortaleció la burguesía, que se alzó contra la opresión feudal enarbolando la bandera de la defensa de los intereses de todo el "tercer estado". Durante el período que precedió a la revolución burguesa de Francia, la estrechez y el egoísmo de la concepción burguesa del mundo no se había revelado aún con tanta evidencia como en tiempos posteriores. En aquel período la burguesía todavía era una clase social joven y revolucionaria.

La época en que el capitalismo se afianzó, dio origen a un vasto movimiento ideológico que ha pasado a la historia con el

nombre de Ilustración. El rasgo típico de los ilustrados fue el culto a la razón. Mas, no se trataba ya de la "razón" abstracta de la aristocracia, entendida como contrapuesta a la imperfección de la naturaleza. El "reino de la razón" de los ilustrados se basaba, por el contrario, en la idea de que era preciso legitimar las exigencias del "ser natural del hombre". Se proclamó que los hombres, por su naturaleza, son libres, iguales, racionales; la persona humana tiene derecho al libre desenvolvimiento de sus potencias naturales, a la satisfacción de sus necesidades; en consecuencia, la desigualdad social existente es una deformación del orden natural de las cosas, es contraria a las leyes de la razón. El subsiguiente devenir histórico mostró "que tal imperio de la razón no era más que el reino idealizado de la burguesía; la justicia eterna halló su plasmación en la justicia burguesa; la igualdad se redujo a la igualdad burguesa ante la ley, y la propiedad burguesa fue proclamada como uno de los derechos más esenciales del hombre"[21]. No obstante, mientras la burguesía fue una clase social avanzada, gracias a su defensa de los derechos naturales del hombre pudo "actuar como representante no de una sola clase, sino de toda la humanidad sufriente"[22].

Francia, donde en el siglo XVIII las contradicciones de clase fueron especialmente agudas, dio la burguesía más revolucionaria y se convirtió en el país en que la Ilustración alcanzó mayor amplitud y posiciones más avanzadas. Entre los hombres de la Ilustración francesa, que cuenta con figuras tan geniales como Rousseau, Voltaire, Holbach y Helvetius, uno de los pensadores más notables fue Diderot, figura rectora de los enciclopedistas franceses, relevante filósofo materialista y teórico en cuestiones de arte. A él se debe la Estética propia de la Ilustración, Estética formada en lucha contra la del clasicismo del siglo XVII.

Lenin, encareciendo el método de la teoría del conocimiento de Diderot, señaló que el gran enciclopedista había llegado casi al "punto de vista del materialismo contemporáneo"[23]. Los materialistas franceses entendían que los diversos fenómenos de la naturaleza objetiva y de la sociedad, constituían la única fuente de las sensaciones y del conocimiento, el único material del arte. En su "Paradoja del comediante", Diderot formula una y otra vez uno de sus pensamientos centrales: "...nada hay en el entendimiento que no se haya dado en la sensación"[24]. No se cansaba de recordar que el filósofo ha de concordar sus juicios con la naturaleza de las cosas y el poeta con la naturaleza de los caracteres. Lo veraz en la naturaleza constituye la base de lo verosímil en el arte. El arte, empero, no sólo copia a la naturaleza —en este

(21) C. Marx y F. Engels. *Obras selectas en dos tomos,* t. II. pág. 108.

(22) *Ibidem.*

(23) V. I. Lenin. *Obras,* t. XIV, pág. 24. (Cfr.: *Materialismo y empiriocriticismo,* Ediciones Pueblos Unidos, 1959, Montevideo, pág. 25).

(24) Diderot. *Paradoja del comediante,* p. 64 de la ed. fr. de la "Bibliothèque Nationale". París, 1875.

caso no cumpliría funciones de reflejo—, sino que, además, generaliza, capta lo típico. "En El Avaro y en Tartufo se hallan reencarnados todos los Toinards y todos los Grizels del mundo. Ahí encuentran expresión sus rasgos más generales y característicos; pero esos personajes no son el retrato exacto de ninguna de las personas en ellos reencarnados"[25], escribe Diderot. Se aproxima a la profunda definición de lo típico al declarar que "en la sociedad cada grupo de ciudadanos posee su carácter y su expresión propia". Nada hay más raro que un buen retrato pese a que es relativamente fácil alcanzar el parecido externo. No es posible generalizar con acierto sin tener conciencia del significado y del sentido de los hechos de la realidad.

Diderot se manifiesta enemigo activo de la teoría de la "intuición", en particular de la teoría de la "inspiración" en el trabajo del actor. El actor realista, escribe Diderot, observa y estudia la vida antes de representarla. El actor perfecto desempeña su papel de manera consciente.

Diderot protesta contra las teorías idealistas que presentan al artista como hombre que "no es del mundo de acá", como enviado de Dios desde el más allá. "Por más que observe yo a esas personas no veo en ellas nada que las diferencie de los demás ciudadanos"[26], comenta.

De modo análogo, el racionalista alemán Lessing entiende el arte como reflejo de la vida. "Su imitación... se extiende a toda la naturaleza visible", afirma en su "Laocoonte". Entiende Lessing que uno de los objetivos capitales del arte radica en saber presentar los objetos tal como son en realidad y hacer accesible la esencia de los mismos al hombre. El campo de la poesía ha de abarcar no sólo el reflejo de lo bello, sino, además, la representación de los fenómenos negativos de la vida, de las contradicciones sociales. Lessing denomina a la tragedia tribunal obligado a condenar las sombrías facetas de la realidad. La enorme trascendencia de esta tesis para el progreso del arte realista resulta patente en el testimonio de Goethe, quien escribió: "Es necesario transformarse en un joven para comprender la enorme impresión que Lessing nos produjo con su «Laocoonte»... A los poetas se les permitía adentrarse en la esfera de la realidad"[27]. No importa que ese paso, de momento, se diera únicamente en la teoría de la poesía, ya que se trataba de un paso importante por la senda de la actitud crítica frente a la realidad, por el camino del enriquecimiento y de la ampliación de la temática en el arte.

Mientras que para el idealista Baumgarten el arte nos proporciona un conocimiento confuso, para Lessing, lo mismo que para Diderot, el arte posee un valor cognoscitivo inestimable y se encuentra, en este sentido, al lado de la ciencia.

---

(25) Diderot. *Paradoja del comediante*, pág. 62, edic. citada.
(26) *Ibidem*, pág. 80.
(27) Del prólogo al *Laocoonte* de Lessing. Moscú, 1933, pág. 24.

Tanto Diderot como Lessing se hallaban íntimamente vinculados, como teóricos y como artistas, al desarrollo del realismo en la época de la Ilustración. Señalaron que en la historia del arte la línea más fecunda fue siempre la del realismo. Así, Diderot hablaba con encomio de las tendencias realistas de la Antigüedad. "Esquilo, Sófocles, Eurípides no se pasaron años enteros trabajando para producir pequeñas y efímeras impresiones... —escribió Diderot—. La tragedia, a mi modo de ver, no es... sino una magnífica página de historia"[28]. En sus "Salones", al dar una fundamentación teórica del realismo en pintura, Diderot sitúa muy alto a Vernet, Chardin, Greuze, La Tour por ser muy fieles en la representación de la realidad; se manifiesta contra la desfiguración de la vida, contra la falta de atención hacia la misma. Diderot recomienda a los artistas observar la vida de su tiempo y utilizar los hechos que ésta les proporcione como fuente de inspiración. La fidelidad a la vida, la plasmación artística de los fenómenos esenciales de la misma son, para Diderot, el criterio fundamental en valoración del arte.

Lessing persigue objetivos análogos al delimitar en su "Laocoonte" la esfera de posibilidades de la escultura y, en general, de las artes plásticas por una parte y de la poesía por otra. Asigna a las artes plásticas "los cuerpos con sus propiedades visibles"; "la hermosura material, corpórea" (en ello se manifiesta de nuevo la estrechez de la Ilustración, que no ve el nexo dialéctico existente entre cualquier arte y las facetas todas de la realidad); corresponde a la poesía el trasmitir el mundo interior, los sentimientos diversos, completos, incluso contradictorios. De este modo Lessing ataca la Estética del clasicismo de la nobleza, Estética que subordinaba estrictamente a los principios del arte "plástico" incluso la poesía. En sus obras sobre cuestiones estéticas ("Dramaturgia hamburguesa", "Laocoonte), Lessing, al igual que los clasicistas, recurre a la Antigüedad grecorromana, pero en el arte grecorromano no encuentra muestras de una "perfección" convencional y fría, sino la verdad de la vida, una diversidad de vivencias humanas naturales, de modo que partiendo de los ejemplos del arte grecorromano fundamenta la Estética del realismo.

Lessing se alza contra los principios de la dramaturgia de Corneille, en la cual las personas caracterizadas se convertían en caracteres personificados, los hombres viciosos y los virtuosos, en descarnados esqueletos de vicios y virtudes[29]. Lessing presenta los dramas de Eurípides y de Shakespeare como modelos de arte humanista. El héroe, según Lessing, no es aquel que padece sufrimientos, dolor y miedo, sino quien sufriendo y sin disimular sus sufrimientos obra tal como el deber le ordena; el héroe es ante todo un ser humano y no un dogma que anda. También en la "Dramaturgia hamburguesa" se encuentra un llamamiento a que se muestre la grandeza y la belleza en lo sencillo y natural.

(28) Diderot. *Paradoja del comediante*, pág. 72. edic. citada.
(29) Lessing. *Dramaturgia hamburguesa*. Moscú-Leningrado, 1936, pág. 306.

Los hombres de la Ilustración atribuían al arte un enorme valor educativo. Entendían que el arte ha de representar el vicio de modo repugnante y ha de mostrar la belleza de la virtud. Mas, en la propia concepción de vicio y virtud se descubre la limitación de su Estética. Tanto el vicio como la virtud eran entendidos al margen de lo histórico, como una especie de absolutos morales. En esencia tales concepciones no rebasaban los límites de la moral burguesa.

Marx y Engels formulan como a continuación transcribimos las conclusiones que naturalmente se infieren de la doctrina de los materialistas franceses: "Si el hombre saca todos sus conocimientos, sus sensaciones y demás del mundo material y de la experiencia que este mundo le proporciona, es necesario organizar el mundo circundante de tal modo que aquél llegue a conocer en dicho mundo lo verdaderamente humano, que se acostumbre en este mundo a educar en sí mismo propiedades humanas"(30). Lo "verdaderamente humano", sin embargo, era entendido por los ilustrados como algo abstracto, al margen de lo temporal.

De ahí que en la Estética de los materialistas del siglo XVIII, el principio relativo al reflejo de la realidad quedara refractado a través del prisma del hombre abstracto, "natural", "verdaderamente-humano". Diderot, por ejemplo, declaraba que los rasgos de la "auténtica naturaleza" de las cosas habían sido desfigurados por las condiciones externas y que sólo los griegos, a través de la estratificación del tiempo, habían aprendido a percibir en las cosas y en los fenómenos de la naturaleza y de la sociedad los rasgos de "lo eterno", de "lo verdaderamente hermoso", de "lo natural". Afirmaba, asimismo, que el actor y el poeta reflejaban la imagen del hombre "natural"(31). Según Lessing, una de las tareas capitales del arte estriba en dar a conocer la verdadera naturaleza del bien y del mal.

Esta limitación impidió a la Estética de la Ilustración llegar a concebir el arte como reflejo fidedigno de una realidad históricamente concreta. La Estética de esa tendencia miraba la Antigüedad grecorromana como un modelo eterno e insuperable. Cierto es que su mirada era de signo muy distinto a la de los clasicistas del siglo XVII: lo que atraía a los ilustrados era la Hélade democrática, no la imperial Roma; Homero, no Virgilio. Los hombres de la Ilustración supieron comprender de otro modo la espléndida herencia de la Antigüedad clásica, supieron ver en ella los caracteres de un auténtico realismo, acertaron a valorar su belleza, su sinceridad, su valor humano. No obstante, algo había de común entre los ilustrados y los clasicistas del siglo XVII: pese a que el contenido de lo "general humano" era distinto para los pensadores de la Ilustración, seguían considerando éstos como "inmutable" lo "humano general". A ello se debe que

---

(30) C. Marx y F. Engels. *Investigaciones y artículos de 1844-1845*. Moscú, 1940, pág. 160.

(31) Diderot. *Paradoja del comediante*, pág. 119, edic. citada.

aun criticando los aspectos débiles del arte feudal-absolutista, los racionalistas de la Ilustración no se elevan hasta comprender la necesidad de que en el arte se reflejen los vicios de la sociedad burguesa.

Esto pudieron hacerlo tan solo los cultivadores del realismo crítico, punto culminante en el desenvolvimiento del realismo antes de que surgiera el realismo socialista.

Pese a la limitación histórica de la Estética de la Ilustración, ésta influyó de manera en alto grado favorable sobre el desarrollo del arte realista de su época; en su tiempo fue la teoría estética más progresiva.

Ligado a la Estética de los hombres de la Ilustración, y en particular a la de Lessing, se encuentra un clasicismo de nuevo tipo, revolucionario, en el que se une el apasionado espíritu de ciudadanía, revestido aún con ropajes grecorromanos, al culto del sentimiento, a la exaltación romántica de la individualidad. La figura más descollante de ese nuevo clasicismo fue David, el pintor de la revolución burguesa en Francia.

* * *

La clásica filosofía del arte alemana de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX forma una gran época en el avance de las concepciones estéticas.

La filosofía clásica alemana, que llega a su punto culminante con Hegel, se presenta en muchos aspectos como antípoda de la filosofía de la Ilustración. El claro espíritu revolucionario, el materialismo militante de los filósofos de la Ilustración resultaban extraños a los filósofos idealistas alemanes. Éstos no eran luchadores ni hombres inclinados a protestar; sus voluminosas obras filosóficas, escritas en un lenguaje difícil, "docto", repleto de complicadas abstracciones eran, por lo visto, muy bien intencionadas y no atentaban contra los cimientos del Estado prusiano: el idealismo abstracto de las concepciones filosóficas constituia de por sí una garantía de su "lealtad".

Sin embargo, no en vano ya Herzen y sus camaradas vieron en las nebulosas concepciones de Hegel una especie de "álgebra de la revolución". El método dialéctico de Hegel fue una gran conquista del pensamiento filosófico; ello explica que la filosofía de este pensador alemán pudiera ser una de las fuentes de la filosofía marxista. Este método, bien elaborado, pese al sistema idealista del propio Hegel y a las conclusiones reaccionarias a que éste llegaba, abría el camino a las investigaciones filosóficas progresivas, facilitaba en particular el avance de la Estética.

Esto es lo que determina el importantísimo papel, aunque ambiguo, que corresponde a Hegel en la historia del pensamiento estético.

A diferencia de la Estética de Hegel, la de Kant —su antece-

sor y adversario— dejó un legado menos valioso: el papel histórico de la Estética de Kant es mucho más negativo.

El atributo específico más importante del juicio estético (o juicio de valor respecto al gusto) lo veía Kant en el agrado desinteresado, en que el juicio estuviera completamente limpio de todo interés práctico, de toda representación del fin para el que sirve el objeto que nos proporciona el goce estético. La satisfacción estética, según Kant, es puramente contemplativa; constituye un "juego de las fuerzas anímicas" que se justifica por sí mismo, sólo tiene que ver con la forma pura, con la apariencia de finalidad o, como dice Kant, con una "finalidad sin fin". Además, los juicios estéticos no responden sobre conceptos generales, son subjetivos. No podemos demostrar de manera convincente, decía Kant, que tal o cual objeto es realmente magnífico. Cierto es que los juicios estéticos aspiran a la universalidad, pero se trata de una convicción a priori no sujeta a fundamentación lógica. Resulta, por ende, imposible una ciencia sobre el arte lo mismo que una ciencia sobre lo bello.

Según Kant, la Estética tiene derecho a existir no como ciencia que revela las leyes del arte, sino tan sólo como investigación de la capacidad subjetiva del juicio. En la negación de Kant respecto al conocimiento de las leyes del arte y de la naturaleza de la creación artística se manifiesta el agnosticismo como una de las propiedades características de la filosofía del idealismo crítico. El subjetivismo, la contemplación pasiva, el intuicionismo, el situar la esfera de lo estético al margen del dominio del intelecto, son rasgos propios de la Estética de Kant.

El "neokantismo" en filosofía, que surgió en la segunda mitad del siglo XIX y alcanzó singular difusión en el siglo XX en Alemania, "liberó" definitivamente a la filosofía de Kant de los elementos de materialismo en ella contenidos. La crítica a Kant desde la "derecha" llevó al puro idealismo subjetivo. En el campo de la Estética, la doctrina de Kant relativa al carácter subjetivo del juicio estético dejó el terreno libre para la "fundamentación" de todas las corrientes formalistas imaginables en arte. En efecto, si los juicios estéticos no están subordinados a leyes y criterios objetivos, si el arte es sólo un "juego de las fuerzas anímicas" carente de objetivo, las extravagancias fantasmagóricas cualesquiera que sean tienen tanto derecho a presentarse en calidad de obra artística como los cuadros de Leonardo y de Rembrandt. Al hacer singular hincapié en el carácter "desinteresado" del juicio estético, Kant "libera" por entero semejante arte y a sus cultivadores de toda conciencia del deber ante la sociedad, ante el pueblo.

La Estética de Hegel, con sus elementos de concepción dialéctica del arte, se distingue favorablemente de la Estética subjetiva e idealista de Kant. En el sistema estético de Hegel, "el material es examinado en un plano histórico, en conexión determinada —si

bien deformada, abstracta— con la historia"[32]. A la vez que critica la afirmación de Kant respecto a la imposibilidad de que los problemas artísticos se investiguen científicamente, Hegel procura crear un sistema estético acabado. Mas, el sistema de Hegel, dado su carácter objetivo idealista, resultó falso en su base.

Hegel somete a las supuestas fases del autodesenvolvimiento de la idea absoluta, la lógica del desarrollo del arte y la adapta arbitrariamente a dichas fases. Según Hegel, el arte constituye uno de los estadios en el desenvolvimiento del espíritu absoluto: "*Todavía no* llega a ser pensamiento puro, mas, pese a todo su carácter sensorial, *ya no* constituye una pura existencia material análoga a la de las piedras, plantas y organismos vivos; por el contrario, en la obra artística lo sensible mismo es algo idealizado..."[33]. El espíritu absoluto, recorrido ese estadio, tiende hacia el "pensamiento puro" y de esta suerte el arte queda como un pasado histórico.

En el interior del propio arte Hegel señala asimismo estadios consecutivos en el desarrollo de la idea, a saber: 1) simbólico (período de las antiguas culturas orientales; la idea aún no ha encontrado su encarnación adecuada en la forma sensorial); 2) clásico (época de la cultura grecorromana; la idea está encarnada en un aspecto sensorial adecuado) y 3) romántico (tiempos modernos; la idea vuelve a separarse de su aspecto sensorial, mas esta vez ello se debe a que ha rebasado la encarnación sensoria y no puede sujetarse a ella). Para el primer estadio, el arte más característico es la arquitectura; para el segundo, la escultura; para el tercero, la poesía. En el segundo estadio, el arte alcanza su expresión armónica más alta. El tercer estadio representa ya, en puridad, la descomposición del arte como tal, como idea encarnada en una forma sensorial; comienza a transformarse en filosofía, a la que cede el puesto como a una etapa nueva y superior.

Según vemos, pues, Hegel llega a la conclusión de que el florecimiento del arte pertenece ya al pasado, y en el futuro al arte le está reservada una decadencia inevitable y sujeta a ley. ¿Concuerda esta deducción con los hechos históricos? En caso afirmativo puede aceptarse sólo en el sentido de que el capitalismo es realmente hostil al arte y lleva a la degradación del mismo, pero esto concierne sólo al arte burgués y no al arte en general. Ahora bien, Hegel, para no chocar con su esquema idealista, infiere la conclusión reaccionaria de que la decadencia del arte está lógicamente justificada y es inevitable en el proceso general del desarrollo.

No obstante, el método dialéctico de Hegel ofreció por primera vez la posibilidad de plantear el problema de las *leyes* históricas del desenvolvimiento del arte como un proceso histórico-natural en el que nada se debe a la casualidad. No importa que el cuadro general trazado por Hegel sea fantástico y en gran par-

(32) C. Marx y F. Engels. *Obras selectas en dos tomos*, t. I, pág. 331.
(33) Hegel. *Obras*, t. XII. Moscú, 1938, pág. 41.

te arbitrario; el hecho es que en él se dan próximas a aflorar y en algunos sitios quedan alumbradas las leyes verdaderas del desarrollo artístico, interpretadas desde un plano idealista. La caracterización que traza Hegel del humanismo del antiguo arte griego, de la unidad de principios corporal y espiritual en el ideal estético de los griegos; sus ideas sobre la naturaleza y la esencia de la generalización artística; sobre la expresión de lo típico, sobre el movimiento y el desarrollo del ideal estético, sobre la obtención de lo general a través de lo individual y particular, sobre la auténtica originalidad y el estilo del artista, etc., pertenecen a los elementos más valiosos y fecundos de su Estética. Una de las tareas de la Estética marxista de nuestros días estriba en descubrir el núcleo racional de la teoría estética de Hegel bajo los tegumentos del sistema desnaturalizado por el idealismo, tal como hicieron Marx y Engels respecto a la filosofía hegeliana en su conjunto.

* * *

No se ha escrito todavía la historia marxista consagrada a la evolución de las ideas estéticas en el mundo. Un estudio profundo de las doctrinas estéticas en el plano histórico partiendo de la metodología marxista-leninista tendrá, sin duda alguna, un inestimable valor: hará más plena la comprensión de las leyes del desarrollo artístico en general y la comprensión de las tareas propias de nuestra época, de nuestros días. En el marco de las limitaciones de tipo histórico y de clase, con frecuencia de manera tergiversada y adulterada, los pensadores y artistas del pasado formularon a veces hondos pensamientos, admirables conjeturas relativas a algunos aspectos de la asimilación estética de la realidad por parte del hombre.

Una exposición rápida y muy breve de algunas de las etapas fundamentales de la historia del pensamiento estético, nos permite darnos cuenta del constante énfasis de lucha que la informa. No se ha realizado ninguna conquista sin chocar con algo, sin vencer dificultades, sin pugna y, al mismo tiempo, sin invocar alguna tradición. Ha habido continuidad y lucha; en esta unidad de categorías contradictorias ha tenido lugar el desarrollo de las concepciones estéticas así como el del propio arte.

Sin embargo, las teorías estéticas no siempre han evolucionado en consonancia con la evolución del arte. A menudo han quedado a la zaga, han intentado imponerle reglas y normas artificiales, a veces se han separado por completo de la práctica viva del arte, como ocurrió, por ejemplo, en Europa durante la Edad Media. En estos casos, han entorpecido el progreso natural del arte. No debe olvidarse que el arte, como proceso general, ha sido siempre quehacer del pueblo, necesidad secular y vida espiritual orgánica del pueblo (la cual, naturalmente, se ha desarrollado dentro del marco de la estructura de clase de la sociedad y en correspondencia con ella). En cambio, las doctrinas estéticas se han creado preferentemente en los gabinetes de los filósofos.

Hemos podido convencernos de que han sido precisamente las doctrinas estéticas materialistas las que han encontrado un lenguaje común con el arte en su aspecto práctico, lo han enriquecido y lo han hecho progresar. La propia naturaleza del arte no se concilia con la concepción idealista de la esencia de la creación artística, la repele, la impugna prácticamente. De ahí que la lucha entre materialismo e idealismo en Estética haya sido, en esencia, una lucha en pro del arte realista.

Esto no ha de llevar a conclusiones vulgarizadoras en el sentido de entender que todas las doctrinas idealistas en el terreno de la Estética han sido históricamente estériles por entero. La inconsistencia de los principios iniciales y del sistema general no excluye la posibilidad de las investigaciones fecundas en la esfera del método —como lo atestigua la Estética de Hegel— ni el estudio profundo de cuestiones particulares. En ciertas etapas históricas, la Estética idealista ha contribuido con determinada aportación al estudio y entendimiento de la creación artística. En ello radica la dialéctica de la lucha, la dialéctica del desarrollo.

## CAPITULO II

### LA ESTÉTICA DE LOS DEMÓCRATAS REVOLUCIONARIOS RUSOS

En Rusia, las ideas estéticas materialistas, antes ya de la aparición de los demócratas revolucionarios, recorrieron un interesante y difícil camino hasta alcanzar importantes alturas en la filosofía de A. N. Radíschev, cuyo tratado filosófico "Del hombre, de su mortalidad e inmortalidad" contiene pensamientos sobre el arte, materialistas por su esencia; el arte es entendido como resultado de un proceso histórico que afina y perfecciona la capacidad cognoscitiva de la razón y de los órganos de los sentidos. Se reconoce que "las manos han servido al hombre de guía hacia la razón", que a ellas debe éste "el invento de todas las artes" y, en última instancia, la elaboración del oído musical, el refinamiento estético de la vista.

Adelantándose en mucho a la estética de la Ilustración rusa del siglo XVIII —de P. Chekalevski, A. Ivanov y otros— Radíschev tendió a concebir la historia de las artes como un proceso socialmente condicionado. Así, en la grandiosidad de las pirámides egipcias, veía una manifestación del poder despótico de los faraones y llegaba a la conclusión de que "lo colosal de edificios inútiles para la sociedad, es una demostración diáfana de que ésta se halla esclavizada".

Hablando con entusiasmo del poderoso influjo que el arte ejerce sobre el sentimiento y la razón, de la capacidad de "coparticipación" que el arte despierta en el espectador, Radíschev sostenía que ello le asegura, al arte, una alta función educadora en un espíritu de ideales sociales humanos. En las obras de arte de su tiempo, por ejemplo en el monumento de Falconet a Pedro I, estimaba Radíschev la profundidad de la idea, el carácter popular, la peculiaridad nacional.

Las concepciones estéticas de Radíschev fueron propagadas por la Sociedad libre de aficionados a las letras rusas; posteriormente los decembristas también las hicieron suyas y las desarrollaron.

Las ideas de la Estética rusa se engendraban no tanto en los solitarios gabinetes de los filósofos cuanto en el proceso mismo

en que se resolvían las cuestiones concretas y esenciales del arte ruso, en impetuoso ascenso. Se luchaba desde Lomonósov por fijar la lengua literaria rusa, estaban en pugna las ideas y los métodos del clasicismo y del romanticismo en todas las esferas del arte; en la poesía de los círculos decembristas, se proclamaba el papel civilizador del arte y de su carácter nacional. Todos estos movimientos al entrecruzarse y entrelazarse daban origen a una brillante e intensa vida artística, provocaban nuevas búsquedas, preparaban el terreno para una Estética a la que le resultaba estrecho el círculo de conceptos elaborados por la cultura de las clases nobles.

Ya en la figura de los decembristas, la cultura de la nobleza en cierto modo rebasó sus propios límites de clase y se empapó de ideas de espíritu popular.

La Estética materialista se formó en lucha con el idealismo, que en la tercera década del siglo XIX aspiraba a la total hegemonía en la Estética rusa. Gozaban entonces de especial difusión las cantilenas de los seguidores de Schelling. La revista "Moskovski vestnik" ("El mensajero de Moscú") de M. Pogodin y S. Sheviriev propagaba las ideas de Schelling sobre el arte como comprensión mística de lo "absoluto" y sobre el artista como instrumento inconsciente de una voluntad superior, como ser que crea bajo la influencia de cierta "inspiración infusa".

La obra creadora de los grandes escritores rusos, de pintores y actores refutó de manera convincente las lucubraciones de la Estética idealista y fecundó el pensamiento estético materialista. En este sentido fueron de especial trascendencia las obras de Pushkin y de Gógol, así como sus disquisiciones sobre problemas teóricos. Los comentarios de Pushkin contienen ideas estéticas geniales. Tales son, por ejemplo, las que se refieren a la literatura y a la tragedia populares, a los principios del realismo en el arte, etc. (Utilizando la terminología de su tiempo, Pushkin llamaba al realismo "romanticismo verdadero"). En sus reflexiones sobre la literatura, Pushkin se alzó contra la poesía retórica y grandilocuente; a la concepción de Schelling sobre la inspiración poética, opuso la concepción materialista de la misma. "La inspiración constituye una disposición del ánimo para la vivísima recepción de impresiones y, por ende, para la rápida comprensión de conceptos, lo cual facilita la aclaración de los mismos. La inspiración es tan necesaria en poesía como en geometría"[1], escribió.

Ante la grandeza del realismo pushkiniano, ante el sol de la verdad que alumbró a la literatura rusa, se oscureció la "falsa sabiduría" de la concepción idealista del arte.

El nombre de V. G. Belinski abre una nueva etapa en la Estética mundial: la de la Estética de la democracia revolucionaria

(1) A. S. Pushkin. *Obras selectas*, t. IV, Moscú-Leningrado, 1948, pág. 51.

rusa, punto culminante de las ideas estéticas en el período premarxista.

Las concepciones estéticas de los demócratas revolucionarios rusos forman una parte inseparable de las concepciones sociales avanzadas de Rusia en el siglo XIX. Se gestaron al calor del movimiento de liberación del país. La ideología de los demócratas revolucionarios rusos era tan antifeudal como anticapitalista y esta circunstancia determinó el contenido de sus ideas estéticas. A los pensadores revolucionarios rusos les animaba el afán de transformar la realidad con ayuda del arte. La función social del arte figuraba en el centro de sus reflexiones.

Los demócratas revolucionarios rusos dedicaban especialísima atención a los problemas de la literatura, del arte y, por ende, de la Estética. Obedecía ello a determinadas razones históricas. La literatura y el arte, en Rusia, constituían la esfera en que de manera más real y amplia podía efectuarse la crítica del régimen autocrático y la propaganda de nuevas relaciones sociales. Los caminos de la agitación política directa ofrecían dificultades enormes; a todos los intentos realizados en este sentido, contestaba el gobierno con represiones implacables. Después de la derrota de los decembristas, durante mucho tiempo los elementos avanzados de la sociedad rusa se vieron condenados a una situación en que, según palabras de Belinski, "están en ebullición y pugnan por salir al exterior nuevas fuerzas, pero aplastadas bajo un pesado yugo, sin encontrar salida, sólo engendran desaliento nostalgia, apatía. Única y exclusivamente en la literatura, pese a la tártara censura impuesta, existe aún vida y movimiento progresivo. Por esto es tan honroso entre nosotros el título de escritor..."[2].

Según palabras de Belinski, la opinión pública veía "en los escritores rusos a sus únicos caudillos, defensores y salvadores frente a la autocracia rusa, frente a la religión y al nacionalismo"[3]. Herzen indicó en sus "Memorias" que en aquella época, ante la imposibilidad de tratar abiertamente de las cuestiones políticas, los problemas literarios se convirtieron en problemas de la propia vida.

Durante el período en que fue madurando la revolución campesina, Chernishevski, que hacía trabajo clandestino, supo "educar a auténticos revolucionarios" (Lenin) mediante artículos que pasaban por la censura. Se valía para ello de trabajos sobre crítica literaria y estética. Al dedicar un artículo a una cuestión tan inocente, al parecer, como es el análisis del carácter del personaje principal de la novela corta "Asia", de Turguéniev, Chernishevski lo situó en el plano de un candente problema político sobre el liberalismo ruso del que hizo una "caracterización incisiva y precisa" (Lenin). Dobroliúbov, convirtió su artículo "¿Cuándo llegará, por

(2) V. G. Belinski. *Obras selectas en tres tomos*, t. III, Moscú, 1948, pág. 712.
(3) *Ibidem.*

fin, el verdadero día?" —sobre la novela de Turguéniev "En vísperas"— en un claro llamamiento a la revolución. Claro está que la exposición debía hacerse en "lenguaje esópico", indispensable para defenderse de la censura, pero bastante transparente para que pudieran comprenderlo quienes formaban su concepción del mundo leyendo las obras de Chernishevski y de Dobroliúbov.

Sin embargo, de lo dicho no se sigue de ningún modo que los comentarios en torno a la literatura y a los personajes literarios, sirvieran a Belinski, a Herzen, a Chernishevski y a Dobroliúbov de mero biombo o de pretexto elegido por la fuerza de la necesidad para defender ideas políticas. No, las ideas políticas progresivas se inferían del análisis de las obras de arte sin forzar en lo más mínimo los razonamientos. La magnífica literatura rusa realista proporcionaba una inestimable riqueza ideológica a los defensores del pueblo. La censura zarista, por más que se esforzara, era incapaz de contener aquel amplio torrente de ideas vivas.

La Estética de los pensadores revolucionarios rusos como generalización de la experiencia proporcionada por la literatura realista, fue la Estética materialista y combativa del realismo. Proclamó que el arte es un reflejo de la vida social y arrojó definitivamente por la borda la concepción del arte como actividad propia de un reducido número de "iniciados". El arte es para el pueblo y versa sobre el pueblo. Tal fue el lema de la Estética democrático-revolucionaria rusa.

* * *

V. G. Belinski, fundador de la ciencia materialista rusa sobre el arte, sufrió una evolución difícil y compleja. Su concepción estética maduró y se consolidó definitivamente después de 1840 cuando hubo roto de modo decidido con el idealismo y con la filosofía de la "reconciliación con la realidad", filosofía con la que Belinski, en su fuero interno, nunca había podido estar de acuerdo.

Belinski consideraba como resultado del desarrollo social y como reflejo del mismo el desenvolvimiento del arte, las variaciones y los cambios bruscos que en él se registran, todos los descollantes fenómenos artísticos. En los trabajos que escribió en el período de su madurez, nunca habla del reflejo en el arte del "hombre" como tal, de la naturaleza humana en abstracto, no habla de fustigar los vicios y ensalzar las virtudes (los hombres de la Ilustración empleaban con frecuencia todos estos conceptos); cada vez da una solución históricamente concreta al problema elevándose, de esta suerte, hasta comprender que el arte está condicionado socialmente.

Ya en su primer gran artículo titulado "Sueños literarios", ensalza Belinski los problemas del arte con la crítica de la realidad social de su tiempo, ve un obstáculo para el desarrollo del arte en el abismo que se abre entre la sociedad rusa culta y el pueblo. Pero en dicho artículo, lo mismo que en muchos otros

artículos de su primer período, Belinski denota aún el influjo del idealismo.

Después de 1840, el estudio de la dependencia en que el arte se encuentra respecto a la vida de la sociedad, se convierte en la piedra sillar de la Estética de Belinski. Ello le permite concebir la historia de la literatura rusa como un proceso sujeto a ley en el cual "nada se da por casualidad". Así, Belinski interpreta la obra de Derzhavin, "con todas sus bellezas y defectos" partiendo de las peculiaridades de la época que en dicha obra se refleja, una época suntuosa y semianalfabeta, espléndida y semibárbara. Los temas fundamentales de la poesía de Lérmontov encuentran su explicación en el carácter que presentó la vida de Rusia después del levantamiento de los decembristas durante un período en el que aún no eran bastante claras las perspectivas del ulterior desarrollo del país y las fuerzas espirituales se veían condenadas a una forzada inactividad. Belinski relaciona la obra de Pushkin —corona de la literatura rusa— con la epopeya de 1812, que despertó la conciencia nacional del pueblo ruso. Acerca del "Fausto" de Goethe, pese a los celosos defensores del "arte puro", Belinski afirma que es un reflejo cabal de la vida de la sociedad alemana de aquella época y que en ese libro se manifestó todo el movimiento filosófico de la Alemania de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX[4].

Belinski estima que en el problema concerniente a la relación entre el arte y la realidad, lo capital estriba en la ligazón del arte con la vida del pueblo. "El contenido se lo da al poeta la vida de su pueblo; por consiguiente, la dignidad, la hondura, el volumen y la importancia de dicho contenido dependen directa e indirectamente no del propio poeta ni de su talento, sino del valor histórico de la vida de su pueblo"[5], escribió Belinski. Pero el gran crítico no exhortaba a que se reflejara la vida de una manera pasiva. Según él, el arte es una fuerza activa y poderosa para la reestructuración de la vida. En el período de su madurez, Belinski tomó como divisa de su actividad: no hay que acomodarse a la realidad infame, hay que luchar por una vida mejor. Este "símbolo de fe" contenía en sí el germen de una Estética completamente nueva, lleno de un espíritu de acción y de lucha.

"Y feliz aquel que no ha contemplado como espectador ocioso ese océano de vida rumorosa que pasa... Feliz aquel que sin contentarse con la realidad presente ha llevado en el alma el ideal de una existencia mejor, ha vivido y ha respirado con un solo pensamiento, el de contribuir en la medida de los recursos que la naturaleza le ha facilitado, a dar cuerpo en la tierra a su ideal y ha salido por la mañana temprano para incorporarse a la labor común, con la espada, con la palabra, con la azada, con la escoba, según sus fuerzas"[6].

---

(4) V. G. Belinski. *Obras selectas en tres tomos*, t. III, pág. 797.
(5) *Ibídem*, pág. 44.
(6) *Ibídem*, pág. 267.

Tenemos, pues, que el artista, según Belinski, no se acomoda a la realidad, adopta ante ella una actitud en consonancia con un ideal y se esfuerza por transformar dicha realidad. Ahora bien, tampoco se "acomodaban" a la vida tal cual es los románticos como Zhukovski, que suspiraban por lo inaccesible del ideal celestial en la tierra; a su modo no se "acomodaban" tampoco a la realidad los cultivadores de la tendencia retórica, de la "vieja poética", tenida en tan poca estima por Belinski; por esto representaban ellos en sus obras a la "naturaleza engalanada" y no tal como es en la realidad.

En contraposición a todos ellos, Belinski defiende una concepción completamente terrena y concreta del ideal. Entiende por ideal no una perfección abstracta e imaginaria, sino un fin real señalado al artista por la realidad misma. Más de una vez repitió Belinski que el artista es grande en la medida en que percibe "el pensamiento íntimo de su época". Esta íntima idea de la época era la de la lucha contra la servidumbre y la autocracia. Y la expuso Belinski con una insólita fuerza de convicción en su famosa carta a Gógol. Vivamente indignado por la reaccionaria defensa del régimen de servidumbre en "Párrafos selectos de la correspondencia con mis amigos" de Gógol, subrayó Belinski que el objetivo capital de la literatura rusa, su misión primerísima radicaba en la lucha intransigente, sin compromiso alguno, contra el régimen de servidumbre. En ello veía Belinski el servicio activo que el arte prestaba al pueblo. Alzándose contra los campeones del "arte puro", Belinski escribió: "...la idea de que existe algún arte puro, desvinculado de todo, que vive en su propia esfera, sin nada en común con las restantes facetas de la vida, es una idea emponzoñada, una quimera. Arte semejante no se ha dado nunca en ninguna parte"[7]. "Sustraer al arte el derecho a estar al servicio de los intereses sociales no significa elevarlo, sino rebajarlo, pues ello implica dejarlo sin savia vital, es decir, sin pensamiento, presupone convertirlo en objeto de cierto goce sibarítico, juguete de inútiles holgazanes"[8].

Partiendo de esas tesis acerca de la esencia y de los objetivos del arte, Belinski elaboró la estética del realismo crítico y le dio una sólida base. Lo hizo no de manera abstracta ni mediante reglas al modo de colecciones de recetas, sino mediante la generalización de la experiencia práctica y viva del arte, en una concreta crítica publicística.

El atributo esencial del realismo consiste en llevar a la obra de arte la verdad de la vida, en ser fiel a la existencia efectiva de las cosas sin adornarlas ni idealizarlas. Observar este principio, decía Belinski, no es fácil y de ello es sólo capaz el hombre de talento. ¿Qué condiciones se requieren para cumplir con dicho requisito?

---

(7) V. G. Belinski. *Obras selectas en tres tomos*, t. III, pág. 791.
(8) *Ibídem*, pág. 797.

En arte la verdad es ante todo concreta; se alcanza cuando en la obra artística se nos transmite el carácter histórico, social y nacional de lo representado. Ésta es la razón de que Belinski propugnara para la literatura un carácter peculiarmente nacional; tan sólo una literatura de ese tipo adquiere en verdad una trascendencia de primer orden para la vida de la sociedad. Lo humano en su sentido general no puede manifestarse de otro modo que a través de lo nacional.

El auténtico realismo necesita que se democratice en vasta medida el contenido del arte. Para que la literatura dejara de ser retórica y se hiciera natural, decía Belinski, debía "dirigir toda su atención a la muchedumbre, a la masa, y representar a personas corrientes, no sólo a agradables excepciones de la regla general"(9).

La tendencia democrática en literatura surgió ante todo como tendencia crítica. En las condiciones existentes entendía Belinski que la cultura avanzada debía tener de manera necesaria carácter crítico. Pero comprendió con sumo acierto la dialéctica de la historia y previó que en el futuro, vigente un nuevo régimen social, el principal objetivo del realismo sería la afirmación y no la negación:

"...La costumbre de representar fielmente los fenómenos negativos de la vida, dará a las mismas personas o a sus seguidores, cuando el día llegue, la posibilidad de representar también con fidelidad los fenómenos positivos de la vida sin ponerlos sobre zancos, sin exagerarlos, en una palabra, sin idealizarlos retóricamente"(10).

Es asimismo un gran mérito de Belinski el haber criticado la reproducción naturalista de los fenómenos de la vida, su copia. No todo lo que existe es digno de ser elegido para contenido de la obra artística. Al elaborar la Estética del realismo, demostró Belinski la necesidad de que los fenómenos de la vida se presenten en el arte en su expresión típica, de que se revele lo esencial de la vida.

"Cuando en una novela o narración no hay imágenes ni personajes, cuando no hay caracteres ni nada *típico,* aunque todo cuanto en ella se relate haya sido tomado de la naturaleza fiel y cuidadosamente, el lector no encontrará en la obra ninguna naturalidad, no hallará nada fielmente observado..."(11), afirmó Belinski. "El poeta ha de expresar no lo particular y casual, sino lo general y necesario que da color y sentido a toda su época"(12). El problema de lo típico era concebido por Belinski como uno de los problemas más importantes de la creación artística.

Al dedicar una enorme atención a resolver dichos problemas, Belinski los examinaba en conexión indisoluble con cuanto

(9) V. G. Belinski. *Obras selectas en tres tomos,* t. III, pág. 781.
(10) *Ibídem,* pág. 650.
(11) *Ibídem,* págs. 789-790.
(12) *Ibídem,* pág. 792.

tiene el arte de específico como forma peculiar de la conciencia social. Comprendía perfectamente que el arte sólo alcanza sus objetivos cuando se presenta provisto de todos sus recursos específicos que lo diferencian de las otras formas de cognición del mundo.

Belinski confronta arte y ciencia subrayando la diferencia de sus métodos; la ciencia convence mediante conclusiones lógicas; el arte, por medio de una representación clara y pintoresca de la realidad. El arte, como la ciencia, se nutre de ideas, pero transformadas en imágenes vivas. Belinski define con la palabra "pathos" este carácter especial, no especulativo, de las ideas en arte. En el pathos se hallan fundidos los principios intelectual y emocional. "El pathos —dice Belinski— transforma la simple comprensión especulativa de la idea en amor por ella, en amor pleno de energía y de apasionado afán". En el pathos "no hay límites entre la idea y la forma, pero tanto la una como la otra constituyen una obra entera y orgánicamente única"[13].

Tratando de este problema, Belinski subrayó la unidad orgánica de contenido y forma en el arte así como su indisolubilidad. Belinski nunca analizó los méritos de la forma artística de una obra al margen del análisis de su contenido e independientemente de él. El gran crítico estaba firmemente convencido de que todo defecto en la forma tiene su raíz en una u otra insuficiencia del contenido o en una falta de claridad o de meditado examen de dicho contenido por parte del artista; tales insuficiencias de la forma, a su vez, empobrecen el contenido y dificultan la comprensión del mismo. En Belinski el análisis de la forma se sustenta en el de la idea y sin éste resulta el primero inconcebible; el examen del contenido ideológico, a su vez, se halla relacionado con el estudio de las condiciones históricas y sociales que se reflejan en la obra del artista. Así, al reconocer el enorme talento poético de Derzhavin, indica Belinski que el talento de dicho poeta no pudo manifestarse en toda su plenitud, adolecía de ampulosidad, grandilocuencia y afectación. Muestra que la fuente de tales "insuficiencias de forma" radicaba en el menoscabo sufrido por el pensamiento, consecuencia del carácter de la época cantada por Derzhavin.

En sus investigaciones, Belinski llevó a cabo una labor ingente para volver a concebir con un criterio materialista los conceptos estéticos más importantes: lo específico del arte, el problema de lo típico en arte, su contenido ideológico y nacional, la forma y el contenido, entre otros muchos. Las ideas de Belinski alcanzaron un ulterior desarrollo en la estética de Chernishevski y de Dobroliúbov.

* * *

Durante la tenebrosa época en que reinó Nicolás I, hasta Rusia llegaba desde el lejano Londres el diáfano son del "Kólokol"

(13) V. G. Belinski, *Obras selectas en tres tomos*, t. III, pág. 378.

("La Campana") con rusas palabras de amor a la libertad y doctrina revolucionarias dirigidas al país. El alma de la revista era A. I. Herzen, cuyo nombre estaba prohibido incluso citar en la prensa. Herzen fue una de las mentes preclaras de la sociedad rusa avanzada. Frente al "Kólokol", juez veraz y airado, temblaban los funcionarios zaristas y hasta el propio zar.

Herzen pertenecía a la generación de revolucionarios nobles, estaba vinculado con lazos de sucesión ideológica al movimiento de los decembristas. Pero la trascendencia de su propaganda revolucionaria y patriótica fue incomparablemente mayor. La propaganda de Herzen, cimentada en una fidelidad plena a los intereses del pueblo ruso, puso en conmoción el movimiento democrático revolucionario de Rusia. El propio Herzen recorrió el camino del revolucionario noble hasta el del revolucionario demócrata.

En la actividad revolucionaria de Herzen hubo vacilaciones de tipo liberal. Lenin escribió en el artículo titulado "En memoria de Herzen": "Chernishevski, Dobroliúbov, Serno-Solovievich, pertenecientes a la nueva generación de revolucionarios que no eran de clase noble, tenían razón mil veces cuando censuraban a Herzen sus desviaciones hacia el liberalismo. Sin embargo es preciso reconocer en honor a la verdad que pese a todas las vacilaciones de Herzen entre democracia y liberalismo, el demócrata fue quien predominó en él"[14].

Herzen fue hombre de cultura universal, de dotes poco comunes, fue político, escritor, publicista, científico, filósofo materialista, crítico, y en todas esas actividades descolló como estrella de primera magnitud. Su pensamiento, siempre vivo y con una orientación definida, se hacía eco de los fenómenos más diversos de la vida social.

Herzen no nos ha dejado trabajos especiales consagrados a la Estética. Pero sus numerosos comentarios sobre arte sorprenden por la amplitud y fuerza de generalización que poseen. Herzen juzgaba del arte como hombre público y como publicista, examinando los hechos artísticos al lado de otros fenómenos sociales, como una de las facetas de la existencia social; juzgaba también del arte como hombre de ciencia haciendo gala de una erudición universal, y como artista, percibiendo y señalando los valores estéticos más sutiles.

La relación entre arte y vida constituye el problema central que sirve de criterio al realismo en arte y al materialismo en Estética. En la solución de este problema Herzen se mostró digno coparticipe de las ideas de Belinski.

Herzen estimaba que el objeto del arte es la vida y ante todo la vida de la sociedad. En el desarrollo de la propia vida se encierra, según Herzen, una grandiosa poesía. Herzen habló de la amplitud de la esfera del arte: "El arte no es aprensivo, puede

(14) V. I. Lenin. *Obras*, t. XVIII, pág. 12.

representarlo todo". Herzen examinaba cada obra de arte en un plano histórico y concreto, en conexión con la época que la había engendrado. Tenemos un brillante ejemplo de este enfoque crítico en el análisis del famoso cuadro de Briulov "El último día de Pompeya". Herzen supo comprender el pathos de dicha obra y descubrir sagazmente en ella resonancias de la atmósfera social de la Rusia de Nicolás I en los años 1830-1850.

"La obra cumbre de la pintura rusa es, sin duda, «El último día de Pompeya» —escribió Herzen en su diario de 1842—. Cosa rara, el objeto del cuadro rebasa los límites de lo trágico: la propia lucha resulta imposible. Por una parte, la *Naturgewalt* (*) salvaje y sin freno; por otra, la trágica e irremediable perdición de cuanto se encuentra frente a ella. Más aun, la imaginación completa el cuadro y ve la misma ruina más allá del marco que éste ofrece. ¿Qué iba a hacer contra fuerza semejante Plinio, el de los negros cabellos? (**). ¿Qué, un cristiano? ¿Por qué ha sido precisamente este tema el que ha inspirado al pintor ruso?"[15].

En el artículo "Moscú y Petersburgo", al problema planteado por él mismo acerca del cuadro de Briulov, respondió Herzen como sigue:

"Un artista formado en Petersburgo ha elegido para su pincel la espantosa imagen de una fuerza salvaje e irracional que destruye a los seres humanos en Pompeya; ¡eso es lo que Petersburgo inspira!"[16].

Petersburgo, en este caso, es naturalmente la denominación "esópica" del despotismo autocrático de Nicolás I, "de la fuerza irracional que destruye a los seres humanos".

Herzen requería que cada obra de arte fuera valorada teniendo en cuenta condiciones históricas y nacionales. "¿Qué derecho tienen ustedes a juzgar una obra artística al margen de su base nacional, incluso al margen de su base nacional histórica?"[17], preguntaba Herzen.

Al propugnar el reconocimiento del carácter objetivo de los juicios estéticos, Herzen se anticipó a la crítica que de la Estética idealista hizo Chernishevski. Suponían los idealistas que las convicciones personales de un hombre u otro sobre lo bello, lo elevado, etc., son algo definitivo y sin apelación, y que no existen criterios objetivos de ninguna clase para la comprensión de las categorías estéticas. Herzen entendía que tal subjetivismo iba en verdad dirigido contra la Estética como ciencia.

---

(*) *Naturgewalt*: fuerza de la naturaleza (en alemán en el original). (N. del t.).

(**) Recuérdese que Plinio el Viejo (23-79 de n. e.) pereció en el intento de salvar a las víctimas de la erupción del Vesubio que sepultó a Pompeya y Herculano (N. del t.).

(15) A. I. Herzen. *Obras selectas*, t. III. Petersburgo, 1919-1925, pág. 43.

(16) *Ibídem*, pág. 14.

(17) *Ibídem*, t. V, pág. 150.

Como Belinski, Herzen sustentó la idea de que el arte tiene sus raíces en el pueblo. En sus "Memorias" escribió:

"El poeta y el pintor, en sus verdaderas obras, son siempre pueblo. Hagan lo que hagan, cualquiera que sea el objetivo y la idea que tuvieran al crear la obra, expresan, lo deseen o no, algún elemento del carácter de su pueblo"[18].

Herzen tenía en alta estima a los grandes escritores rusos, pintores y actores, orgullo nacional de su pueblo: Pushkin, Alexandr Ivanov, Schepkin. Puso Herzen enormes esperanzas en el arte ruso, creía que participaría éste de manera eficiente en la construcción de una nueva Rusia. Más aun, el desarrollo mismo del arte ruso constituía para Herzen un testimonio convincente del gran futuro que esperaba a su país.

Es de especial importancia en las concepciones estéticas de Herzen su artículo "Finales y comienzos" en el que habla de la esencia antiestética del capitalismo, de lo adverso que el capitalismo resulta a la creación artística.

Testigo de las sangrientas jornadas de julio de 1848 en París, Herzen odió durante toda su vida el régimen burgués, se burló cruelmente del parlamentarismo de dicho régimen y sintió repugnancia por la "mezquindad" del estilo de vida burgués. En el artículo "Finales y comienzos" Herzen mostró la incompatibilidad que existe entre el auténtico arte y el servicio al capitalismo. Indicó que en el occidente, donde floreció en el pasado el gran arte del Dante y de Miguel Ángel, de Shakespeare y de Rembrandt, se encontraba el arte amenazado por la deletérea atmósfera de la trivialidad burguesa.

Consideraba Herzen que la propia realidad burguesa en su esencia carece de elemento artístico y el artista al servicio de la sociedad capitalista no puede crear un arte vivo, pues está condenado a hacerlo sólo por el dinero.

"El arte no está a sus anchas en la casa quisquillosa, excesivamente compuesta y calculadora del pequeño burgués... el arte presiente que en esa vida queda reducido al papel de un adorno externo, del empapelado, de los muebles; al papel del organillero: si molesta, lo echan; si quieren escucharlo, dan unos céntimos y en paz..."[19], escribe airado Herzen refiriéndose al arte burgués.

* * *

Las ideas de Belinski y de Herzen ejercieron una influencia extraordinariamente fecunda tanto sobre el desarrollo del arte como del pensamiento estético en Rusia. Esas ideas se convirtieron en los cimientos de la Estética democrática objeto de nuevas investigaciones en los trabajos de Chernishevski. Siguiendo a Be-

(18) A. I. Herzen. *Memorias y pensamientos.* Leningrado, 1947. pág. 227.

(19) A. I. Herzen. *Obras selectas,* t. XV, pág. 247.

linski, Chernishevski generalizó en el plano teórico los frutos alcanzados por el realismo, la obra creadora de los artistas rusos. Las obras de Saltikov-Schedrin, L. Tolstoi, Ostrovski así como las obras cumbres de Nekrasov y de Turguéniev, aparecieron después de la muerte de Belinski; la tendencia realista en las artes plásticas fue acentuándose de año en año. La evolución misma del arte requería que se prosiguieran las investigaciones en el campo de la Estética.

"...Cuando se han elaborado los materiales para concebir de una manera nueva los problemas básicos de nuestra ciencia (de la Estética. -*Red.*), es posible y necesario formular dichas ideas fundamentales"[20] escribió N. G. Chernishevski en la introducción a la tesis "Relaciones estéticas entre el arte y la realidad", que presentó para la obtención del título de magíster.

En su disertación, Chernishevski se propuso "rehabilitar la realidad" de modo decidido en la Estética. El trabajo posee un carácter abiertamente polémico. Sometiendo a crítica al discípulo de Hegel Theodor Vischer, Chernishevski, con una audacia de pensamiento auténticamente revolucionaria, refuta la viciosa concepción de que "lo verdaderamente bello, que se toma como contenido esencial de las obras de arte, no existe en la realidad objetiva y se alcanza sólo gracias al arte"[21]. Hace suya y comenta la idea de Belinski de que la vida "siempre es más elevada *que el arte,* pues el arte no pasa de ser una de las incontables manifestaciones de la vida"[22]. Explicaba Chernishevski que la fuente de lo bello en el arte es lo bello de la vida.

Desde hace mucho tiempo los idealistas utilizan un concepto desnaturalizado de lo bello como fundamento de sus teorías en que se atribuyen al arte objetivos no terrenos. Valiéndose del "concepto caprichoso, imperceptiblemente voluble de lo bello" (según expresión de A. M. Gorki) situaron dicho concepto en el mundo del más allá y a continuación allí mismo arrastraron el arte. Para hacer volver la Estética de los cielos a la tierra, para proporcionarle una sólida fundamentación materialista, era de suma importancia arrancar la capa mística con que se envolvía el concepto de lo bello y mostrar su contenido vital, objetivo, con realidad plena. Belinski decía: "Donde hay vida hay también poesía". Chernishevski formula esta idea aun con mayor precisión: lo bello no sólo se encuentra donde está la vida, sino que se funde con la representación de la vida: "es hermosa la existencia en que vemos la vida tal cual debe ser según nuestros conceptos"[23].

¿Pero qué entendemos por nuestros conceptos? Chernishevski pone de manifiesto que la idea de "buena vida", "vida como

(20) N. G. Chernishevski. *Obras completas,* t. II. Moscú, 1949, pág. 6.
(21) *Ibídem,* pág. 90.
(22) V. G. Belinski. *Obras selectas en tres tomos,* t. III, pág. 371.
(23) N. G. Chernishevski. *Obras completas,* t. II, pág. 10.

debe ser", es distinta en las diferentes clases sociales; por consiguiente, son también diferentes las ideas acerca de lo bello. Entre las clases poseedoras el concepto de belleza humana se halla ligado al culto por la existencia ociosa y parasitaria, condición indispensable de la buena vida según su mentalidad. El concepto de belleza que poseen los campesinos, el ideal campesino del hombre hermoso es más sano, más natural que el ideal desnaturalizado del aristócrata. Pero tampoco el ideal del campesino está exento de ciertas limitaciones, fruto de la situación forzada, oprimida, en que el campesino se encuentra.

En tales razonamientos de Chernishevski queda implícita una conclusión que éste no pudo formular de modo directo: a través de la revolución y de la sociedad socialista el concepto de lo bello se ha de enriquecer en proporciones inconmensurables por su contenido, librándose de cuanto hay en él de estrecho, limitado y condicionado por el influjo deformador de un régimen social injusto. Firme en su posición materialista según la cual las categorías de nuestra conciencia reflejan los fenómenos del mundo real, Chernishevski explicó que también las categorías estéticas viven, se forman y se modifican en función de la vida y de los cambios que en ella se producen. Cuanto más perfecta es la organización de la vida, tanto más rico es el concepto de belleza. Chernishevski concibe el florecimiento y la plenitud de la belleza como destino del futuro, de aquel futuro al que se refiere la novela "¿Qué hacer?", en la que se dice: "...el futuro es luminoso y bello. Amadlo, tended hacia él, trabajad para él, acercadlo, trasladad de él al momento presente cuanto podáis".

El socialismo de Chernishevski, quien no pudo llegar a comprender el papel histórico de la clase obrera, era utópico. No obstante, Chernishevski, como materialista consecuente y demócrata revolucionario, se daba cuenta de que la reorganización social es un problema que no puede resolverse con una varita mágica. Creía que el luminoso futuro se prepara en el presente, se engendra en las entrañas del presente. Esto significa que los brotes de lo auténticamente bello se dan ya en el ahora. El futuro será hermoso, pero también es hermoso lo que le sirve de garantía: los nobles combatientes, de espíritu firme, los "verdaderos hombres" de que se trata en la novela "¿Qué hacer?", sus relaciones basadas en un verdadero humanismo.

No se ha de entender la célebre fórmula de Chernishevski "lo bello es la vida" en el sentido de que es hermoso todo ser, toda existencia en general. La fórmula "lo bello es la vida" significa, según Chernishevski, que es bello lo que responde a nuestros conceptos de vida digna, es hermosa la vida que tras sí tiene el futuro.

El concepto de belleza indisolublemente ligado a la representación de la vida tal como debe ser, se desarrolla históricamente y está determinado por condiciones sociales. Ésta es la primera conclusión de Chernishevski.

Al unir el concepto de lo bello y el de vida, elimina Chernishevski toda posibilidad de contraponer vida y arte. La disertación de Chernishevski alcanza su mayor fuerza expresiva donde se explica el arte como reproducción de la realidad, donde se critica la separación idealista del arte respecto a la vida. Todo cuanto el arte puede expresar se halla contenido en la realidad. Esto no merma para nada el valor del arte. "La ciencia no cree hallarse por encima de la realidad y no se avergüenza de ello. El arte tampoco ha de figurarse que está por encima de la realidad y esto no es humillante para él"[24].

La noble y elevada función del arte, explicó Chernishevski, no estriba en un esfuerzo inútil por situarse en un plano superior a la realidad y crear valores independientes de la misma, sino en explicar los fenómenos de la realidad y enjuiciarlos.

Chernishevski formuló con pocas palabras en la conclusión de su trabajo en qué consistía esa parte importantísima de la Estética.

"La reproducción de la vida es el rasgo general y característico del arte, es lo que constituye su esencia; a menudo las obras de arte tienen además otra significación, la de explicar la vida; a menudo tienen asimismo el significado de juicio sobre los fenómenos de la vida"[25]. Reproducir la vida, explicarla, enjuiciarla, tales son los tres objetivos necesarios del arte realista. Partiendo de ellos, Chernishevski atribuía al arte el valor de "manual de la vida".

Queda por completo al margen de esta concepción la definición, poco feliz, del arte como "sucedáneo de la realidad", empleada también en varios casos por Chernishevski. Es evidente que un "sucedáneo" no puede ser "manual de la vida". Tal definición está en pugna con la línea general de los razonamientos de Chernishevski; contradice también los profundos juicios del propio Chernishevski sobre las "copias al estilo de los daguerrotipos", sobre la necesidad de separar de los rasgos casuales de la realidad los esenciales, sobre la función de la fantasía en la obra creadora, función que consiste en combinar, cotejar y elegir lo esencial y característico.

La disertación "Relaciones estéticas entre el arte y la realidad" contiene también ciertos pasajes que se distinguen por cierto espíritu metafísico y por cierta falta de madurez. Tal es, por ejemplo, la parte concerniente a la valoración de lo trágico. No es dialéctico tampoco el planteamiento del problema: qué es más elevado y qué es más bajo, el arte o la realidad. La Estética marxista formula la cuestión de otro modo: qué es lo primario y qué es lo secundario.

Al señar esas deficiencias en la disertación del insigne pensador no es posible olvidar que en aquellos años era precisamente

(24) N. G. Chernishevski. *Obras completas*, t. II, pág. 115.
(25) *Ibídem*, pág. 92.

la "rehabilitación de la realidad" lo que constituía el principal objetivo del momento, un objetivo de combate, de lucha contra el idealismo en la Estética. Ello explica que el problema se planteara con crudeza exenta de atenuantes y que se hiciera hincapié en la defensa de los "derechos de la realidad". La disertación de Chernishevski, aparte de todo lo demás, es también un himno a la realidad, consagrado a la hermosura terrenal que, con todas sus "imperfecciones", se encuentra a una altura incomparablemente superior a la de todos los ensueños abstractos y "perfecciones" imaginarias. Chernishevski, que ya entonces se preparaba para participar en el "alzamiento de los mujiks", izó también en filosofía la rebelde bandera democrática contra la erudición idealista, oscura, plúmbea, libresca, que se había convertido en un obstáculo para el avance del pensamiento progresivo. En ello se centra la argumentación de Chernishevski en su trabajo sobre Estética.

Chernishevski se presentó asimismo como continuador de Belinski en el estudio de los principios del realismo crítico. A esta cuestión consagró sus "Ensayos sobre el período gogoliano de la literatura rusa", trabajo en el que Chernishevski proclama lo "gogoliano", es decir, la tendencia realista, elemento básico y rector de la literatura rusa y destaca lo mucho que contribuyó Belinski a que así fuera.

"Por su propia naturaleza, la literatura, lo mismo que toda otra actividad intelectual o moral digna de atención —escribe Chernishevski— ha de estar forzosamente al servicio de las corrientes de su siglo, ha de ser expresión de las ideas del mismo. La cuestión estriba en determinar cuáles son las ideas a las que la literatura ha de servir; en concretar si ha de servir a las ideas que, sin ocupar ningún lugar importante, infunden un espíritu vacío y de hueca palabrería, o bien a las ideas motrices de la época. La respuesta no es dudosa: únicamente alcanzan brillante desarrollo las tendencias literarias que brotan bajo el influjo de las ideas fuertes y vivas que satisfacen las auténticas necesidades de la época"[26].

Para el problema que trata del carácter del arte, fue de singular importancia el artículo de Chernishevski "¿No ha empezado ya el cambio?" (1861) sobre los relatos de Nikolái Uspenski. En dicho trabajo afirmaba Chernishevski que había llegado la hora de representar al pueblo, no según un espíritu rígido y sin vida como en las figuras de los iconos, no como un mártir sumiso y pasivo, resignado como un santo, sino de otro modo; semejante representación del pueblo despierta en el lector tan sólo un apacible enternecimiento sentimentaloide sin beneficio alguno para el propio pueblo. Hay que hablar del pueblo en serio, sin sentimentalismos, como de una fuerza social con plenos derechos, sin idealizar aquellos de sus defectos que son otros tantos obstáculos para que el pueblo aproveche sus posibilidades revolucionarias.

(26) N. G. Chernishevski. *Obras completas*, t. III, pág. 302.

"Hemos observado —escribió Chernishevski— que sólo es posible hablar crudamente de las insuficiencias de una persona o de una clase que se encuentran en mala situación cuando se considera que tal situación subsiste sólo por culpa de quien la sufre, de modo que para acabar con ella basta que el interesado desee cambiar de suerte. En este sentido hay que considerar como fenómeno muy agradable los relatos del señor Uspenski, en el contenido de los cuales nada hay que lo sea"[27].

Dicho de otro modo: el arte ha de robustecer en la clase oprimida "el deseo de cambiar de destino", es decir, el de avivar su estado de ánimo revolucionario, y no el de enternecerse con su resignación.

Esto era precisamente lo que señalaba la línea divisoria, en los años de 1860 a 1880, entre los artistas de tendencia liberal que "compadecían" al pueblo y lo representaban con sentimentaloides tonos color de rosa (por ejemplo, Lemoj en pintura) y tales artistas como Perov, Repin y Súrikov, que mostraban al pueblo de manera veraz y sin retoques, con severo afecto por él, comprendiendo tanto sus fuerzas como las debilidades que son un obstáculo para su desarrollo.

* * *

Ahondó en la Estética de la democracia revolucionaria y la enriqueció con sus investigaciones, Dobroliúbov, compañero de Chernishevski, con quien dirigió el órgano avanzado de prensa de la década de 1860 "Sovremennik" ("El Contemporáneo"). Sus artículos de crítica son Estética materialista en acción aplicada al análisis de manifestaciones de arte. Cada uno de ellos puede servir de brillante fundamentación del arte como reflejo de la realidad social y como "manual de la vida".

El fin de la "crítica real" cimentada en la Estética materialista, decía Dobroliúbov, estriba en revelar el elemento vital que figura en la base de la obra artística e inferir las conclusiones de importancia para la vida a que puede y debe llevar al lector independientemente de que los haya inferido o no el propio artista. La misión del artista está en dar forma a la verdad de la vida en sus fenómenos importantes y técnicos. La misión del crítico está en interpretar como publicista lo que el artista muestra.

"Para nosotros no importa tanto lo que *quiso* decir el autor cuanto lo que *ha dicho*, aunque sea sin intención de decirlo, simplemente por haber plasmado en su obra de manera veraz los hechos de la vida —escribió Dobroliúbov—. Apreciamos toda obra de talento precisamente porque en ella podemos estudiar hechos de nuestra vida inmediata, la cual, sin tales obras, permanece muy

(27) N. G. Chernishevski. *Estética y crítica literaria*. Moscú-Leningrado, 1951, pág. 503.

poco abierta a la mirada del simple observador... Fuera de la literatura y, preferentemente, de las obras literarias de alto valor artístico, no disponemos de otro índice que nos indique lo que declina, lo que triunfa, lo que empieza a afirmarse y a predominar en la vida moral de la sociedad... No bien se reconoce talento en un escritor, es decir, aptitud para sentir y representar la auténtica vida que late en los fenómenos, las obras de dicho escritor, en virtud de ese mero reconocimiento, ofrecen un legítimo motivo de reflexión acerca del ambiente o de la época que le han inspirado. Lo que nos dará la medida del talento del escritor será la mayor o menor amplitud con que haya logrado captar la vida, la solidez y la universalidad de los tipos por él creados"[28].

Al leer los artículos de Dobroliúbov se ve con especial claridad que la función capital del arte —reproducción de la realidad— proclamada por Chernishevski en su tratado, no sólo no disminuye el valor del arte sino que, por el contrario, lo eleva a una enorme altura.

La verdad es que para el artista ha de ser motivo de acendrado orgullo el que los frutos de su creación sean considerados como "fenómenos de la vida real", el que por ellos se juzgue de los avances que se registren en la sociedad o que aun estén madurando, el que el teórico, el pensador "utilice también como hechos reales las figuras que el artista, por medio de su arte, ha reproducido de la vida"[29].

El propio Dobroliúbov trató de los personajes que figuran en las novelas de Turguéniev y de Goncharov y en los dramas de Ostrovski como si se refiriera a tipos de la vida real. De este modo probó teóricamente el valor cognoscitivo y modificador del arte realista.

Partía de que "la realidad en que el poeta encuentra sus materiales y su inspiración tiene su sentido natural"[30] y el verdadero artista es aquel que transmite verazmente dicho sentido. Si lo desnaturaliza "se aniquila la vida misma del objeto, del que no queda más que la osamenta muerta" y el arte pierde, en consecuencia, su fuerza artística.

Si el artista toma "rasgos falsos y casuales de la vida real, rasgos que no constituyen su esencia, que no respondan a sus particularidades características", altera ya con semejante unilateralidad la verdad artística y en este caso la obra de arte pierde su valor.

Dobroliúbov analiza a la luz de este requisito del arte hasta el concepto mismo de talento al que define como "aptitud para sentir y representar la auténtica vida que late en los fenómenos". La medida del talento, según Dobroliúbov, nos está dada por la veracidad y la plenitud con que se capte la vida. Reconoce Dobro-

(28) N. A. Dobroliúbov. *Obras selectas*. Moscú-Leningrado, 1948, págs. 218-219.
(29) *Ibidem*, pág. 104.
(30) *Ibidem*, pág. 294.

liúbov que el contenido tomado de la realidad por el artista, es indudablemente lo principal en la creación artística, lo que subordina y determina todos los demás aspectos de la misma.

Dobroliúbov examinó en toda su trascendencia el problema relativo al espíritu popular de la literatura y le dedicó varios de sus trabajos. Indicó que la misión de la literatura era "servir de expresión a la vida y a las aspiraciones del pueblo"[31], que para la literatura había llegado la hora de "restablecer ante el público la dignidad del pueblo y de defender el pleno derecho de este último a participar de todas las prerrogativas de la vida civil"[32].

No puede pasarse por alto el extraordinario mérito de Dobroliúbov como autor de varios trabajos consagrados al estudio de los problemas de la sátira, del lugar que a ésta le corresponde en el arte y en la vida social, trabajos vinculados a la lucha que "El Contemporáneo" y su suplemento satírico "Svistok" ("El silbido") sostuvieron contra el mezquino espíritu "acusador" liberal. En sus artículos Dobroliúbov señaló cuáles eran las auténticas y dignas tareas de la sátira de su tiempo: desenmascarar no los "abusos" particulares, sino la anormalidad de toda la estructura social que los engendraba.

La Estética de Dobroliúbov era un arma incisiva, una "guía para la acción", un modelo de Estética estrechamente ligada a los objetivos de la lucha liberadora.

* * *

Una de las figuras más ilustres que cultivó la Estética dentro de la corriente democrática y revolucionaria rusa fue M. E. Saltikov-Schedrín, cuyas concepciones artísticas se formaron bajo la influencia de la Estética de Belinski, de Herzen y, sobre todo, de Chernishevski y de Dobroliúbov, a quienes sucedió en la dirección de "El Contemporáneo".

En pleno acuerdo con ellos, Saltikov-Schedrín veía el objetivo del arte en reflejar "los caracteres distintivos de su tiempo", "las cuestiones de actualidad" (naturalmente, en el amplio sentido de esta palabra, referida a los procesos rectores y determinantes de la época), en investigar con espíritu crítico los problemas de la vida y, sobre todo, en luchar por modificarla mediante una propaganda enérgica. "Literatura y propaganda son una misma cosa"[33], decía Schedrín.

Refiriéndose a las "obligaciones de la literatura respecto a la sociedad", ya en 1863 escribía Schedrín: si la sociedad "se encuentra en una encrucijada, si nota que ha perdido sus fuerzas ante-

(31) N. A. Dobroliúbov. *Obras selectas*. Moscú-Leningrado, 1948, págs. 47-48.
(32) *Ibídem*, pág. 279.
(33) *M. E. Saltikov-Schedrín sobre arte*. Moscú-Leningrado, 1949, pág. 67.

riores y aún no percibe las nuevas, la literatura se obliga a hacer surgir de las tinieblas esas nuevas fuerzas, a presentarlas a la sociedad y a convencerla de que en adelante su existencia se halla fatalmente vinculada a las fuerzas indicadas. La literatura no puede tener obligaciones de ninguna otra clase ni tiene derecho a dar a la sociedad nada que no sea lo que en ella se esconde"[34].

Gran parte de la actividad de Schedrín transcurrió en el período que siguió a la abolición de la servidumbre (1861). Las particularidades de esta época determinaron lo nuevo que en la esfera de los principios Schedrín introdujo en la Estética en relación con sus predecesores.

La atmósfera en que trabajó el gran satírico estuvo condicionada por la lucha revolucionaria que siguió a 1860, por el rápido avance del capitalismo en su forma más reaccionaria, conservando supervivencias feudales, en la lucha del populismo revolucionario contra la autocracia a partir del 1870, y finalmente por la década de 1880-1890, cuando el populismo se aproximó al liberalismo y degeneró en la anémica teoría de los "pequeños problemas", mientras que la fuerza auténticamente revolucionaria —la clase obrera— todavía maduraba, comenzaba sólo a prepararse para los futuros combates.

En esas condiciones, el papel de la literatura progresiva, custodia de los legados de la democracia revolucionaria, el papel del arte que avanzaba por la misma senda, eran realmente ingentes. Se comprende, pues, que para Saltikov-Schedrín el título de literato ruso fuera el más alto y honroso, y el trabajo del literato una labor de abnegación y sacrificio.

Schedrín afirma y —esa afirmación constituye uno de sus rasgos peculiares—, la gran misión de la literatura en la vida social. Repitió una y otra vez la idea de que "la literatura no es otra cosa que un foco en el que se concentran los anhelos más elevados de la sociedad"[35].

"En todas partes la literatura constituye verdaderamente la expresión más noble y valiosa del genio popular. En todas partes es objeto del culto del pueblo, del orgullo del pueblo"[36]. Schedrín se sentía inclinado incluso a sobrevalorar la trascendencia de la literatura declarándola "órgano principal de la conciencia pública". Mas esa sobrestimación era perfectamente comprensible y explicable en aquellas circunstancias históricas, cuando durante la década de 1870 a 1880 el único movimiento revolucionario —el populismo— a cada paso daba pruebas de impotencia. Schedrín lo veía y no compartía las ilusiones de los populistas. El populismo encaminó sus pasos hacia una alianza con la burguesía liberal, mas Schedrín mantuvo siempre enhiesta la bandera de la lucha contra el liberalismo mezquino, hipócrita, traicionero,

---

(34) *M. E. Saltikov-Schedrín sobre arte.* Moscú-Leningrado, 1949, pág. 42.
(35) *Ibídem,* pág. 49.
(36) *Ibídem,* págs. 50, 51.

que se deslizó rápidamente de las acciones "dentro de lo posible" hasta las "que rozaban la vileza".

En el arte, las tendencias liberales que desorientaban y embotaban el espíritu combativo se iban convirtiendo en el principal peligro y contra él sobre todo dirigió Schedrín el agudo dardo de su Estética. Combatió los intentos de extirpar el hábito revolucionario del arte, de desangrarlo con la renuncia a los ideales políticos, de sustituir el auténtico realismo por la mera descripción empírica, sin ideales, liberaloide y conciliadora. Schedrín estigmatizó este tipo de literatura con el alado sobrenombre de "desnatadora" y "que se entretiene jugando a los palillos".

La ideología "desnatadora" dio origen a un círculo bastante amplio de fenómenos en el arte contra los que Schedrín luchó. Se trata, en primer lugar, de los que hoy definimos como naturalismo. Schedrín lo denominó pseudorrealismo, que alcanzó su más amplia difusión en el occidente. Schedrín dirigió el aguijón de su sátira contra la "acomodaticia hartura" del naturalismo cultivado por los novelistas burgueses en la Francia de su época. Sus libros eran lectura para el burgués hastiado al que ofrecían "una serie infinita de detalles que nada tienen en común ni con el objeto del relato ni con sus condiciones intrínsecas, detalles por completo superfluos, que no caracterizan nada y que ni siquiera son de por sí interesantes"[37]. "El realista de hechura francesa... a todas las observaciones críticas responde: yo no soy un ideólogo, sino un realista; me limito a describir lo que suele darse en la vida. Veo unas caderas, digo: caderas"[38]. Como demuestra Schedrín, este método, en último término, se sustenta en la pornografía. En uno de sus ensayos titulado "Por el extranjero", Schedrín trazó una magnífica parodia de novela naturalista francesa.

Schedrín escribió parodias no menos mordaces e ingeniosas contra la variedad de la "desnatación" a que dio lugar en la investigación literaria el método comparativista de la escuela de Veselovski, ocupada en investigaciones insubstanciales, pseudocientíficas, sobre las fuentes occidentales del arte nacional ruso.

Finalmente Schedrín sometió a dura crítica las manifestaciones que hubo en su tiempo de la teoría que proclama "el arte por el arte", cuya esencia estriba en "negar la orientación ideológica, es decir, la concepción del mundo, la tendencia, el pensamiento"[39]; fustigó la lírica "papilionácea-alóndrica" de Karolina Pávlovna y de otros "campeones de las misteriosas tonterías".

Siguiendo el ejemplo de Dobroliúbov, Saltikov-Schedrín fue también implacable con la "sátira conformista" que se limita a desenmascarar minúsculos defectos de minúsculas personas.

A la afluencia de tendencias reaccionarias en Estética, contrapuso Schedrín los principios estéticos —formulados con toda precisión— del realismo ideológico. Del artista requería, en pri-

(37) *M. E. Saltikov-Schedrín, sobre arte*, pág. 200.
(38) *Ibídem*, pág. 203.
(39) *Ibídem*, pág. 128.

mer lugar, una clara concepción del mundo, sin la cual lo único que puede llegarse a reproducir son los "usos y costumbres de los gallitos". En segundo lugar, exigía que se tuvieran ideales sociales. Únicamente desde la altura de los ideales sobre un futuro mejor el artista puede comprender las leyes que rigen el presente y representar en su obra no una suma de hechos desvinculados entre sí, sino un cuadro acabado de la vida. Schedrín no se cansó de insistir sobre esta cuestión indicando que "la misión social del escritor (¿y qué otra misión puede tener?) radica precisamente en dirigir un rayo de luz a toda confusión moral e intelectual para refrescar con el aura del ideal todo cuanto contenga aire viciado"(40). Ya en el ocaso de su vida, escribió Schedrín a modo de conclusión y balance el camino que había recorrido: "No os hundáis en los detalles del presente, al contrario, cultivad en vosotros los ideales del futuro, pues éstos son como una especie de rayos solares sin cuya acción vivificante la esfera terrestre se convertiría en una piedra"(41). De esos requisitos se desprende el del carácter tendencioso del arte, es decir, de su orientación ideológica, el de que ha de poseer una conciencia clara del objetivo a alcanzar, de la dirección hacia un determinado fin: "Sin idea preconcebida (pedimos una idea *preconcebida* no en el sentido de amoldar a ella las personas vivas, sino en el sentido de las intenciones generales de la obra) no hay espíritu vivificante. Dispersión, prioridad de lo casual, falta de firmeza, tales son los atributos característicos de las obras que rechazan el denominado espíritu tendencioso..."(42).

Schedrín delimita nítidamente el carácter tendencioso y el espíritu didáctico. Entiende que la preocupación didáctica, las sentencias edificantes de todo género, el uso de rótulos, están en pugna con el arte: "La verdad artística ha de hablar por sí misma, no con ayuda de comentarios e interpretaciones"(43).

La idea de que el arte tiene una esencia popular constituye la piedra sillar de la estética de Schedrín, lo mismo que de la de sus antecesores. Schedrín estaba convencido de que el arte tiene derecho a existir en la medida en que es necesario al pueblo. Protestaba vivamente contra el espíritu pseudo popular, contra las maneras puestas en juego para "conquistarse la simpatía del mujik", contra los que "se dignaban descender hasta la concepción del mundo del mujik" y ofrecían al hombre del pueblo un sucedáneo del arte en vez de arte auténtico.

A la característica de las concepciones estéticas de Schedrín es necesario añadir que Saltikov-Schedrín, sin limitarse a la esfera de la literatura, novela y teatro, escribió también sobre las artes plásticas a las que presentaba las mismas exigencias de veracidad artística, contenido ideológico y carácter popular. Desde

(40) *M. E. Saltikov-Schedrín, sobre arte,* pág. 281.
(41) *Ibidem,* pág. 74.
(42) *Ibidem,* pág. 102.
(43) *Ibidem,* pág. 358.

estas posiciones, fue el primer escritor en aplaudir la organización de la Sociedad de expositores ambulantes.

* * *

El promotor más descollante de las concepciones estéticas sostenidas por los demócratas revolucionarios en las artes plásticas y en la música fue V. V. Stásov, crítico de arte y musical. Aún sin llegar siempre a la altura ideológica y a la claridad de fines de sus grandes maestros (entre los cuales situaba en primer lugar a Belinski y a Chernishevski), Stásov ejerció una enorme influencia en la afirmación del realismo en la pintura y en la música rusas. Fue no sólo un crítico de gran talento, sino, además, un notable crítico del arte realista.

Las "afirmaciones" de Stásov empezaban con "negaciones", con la negación de la rutina, del convencionalismo y de la falta de vida del academicismo en pintura aunque se presentara renovado con un artificioso lustre de romanticismo, con la negación del famoso "italianismo" en música.

Las rutinarias concepciones sobre el "arte elevado" circunscripto a un determinado círculo de tradiciones caducas sin poder "rebajarse" hasta lo contemporáneo, resultaron mucho más vivaces en las artes plásticas que en la literatura. Sus defensores gustaban de remitirse a las "eternas leyes de lo bello" a las que, según ellos, en todos los tiempos se habían subordinado las artes plásticas; a su modo de ver, ello excluía la posibilidad de que la "escuela natural" predominara en pintura y escultura. Stásov, desde los primeros pasos de su actividad, declaró la guerra al absurdo prejuicio esteticista y encabezó el movimiento en pro del realismo crítico en las artes plásticas. Mostró que los fines de las artes plásticas y de la literatura son unívocos, que la condición necesaria para el florecimiento de las artes plásticas consiste en familiarizarse con los intereses del pueblo, participar en su lucha, emprender el camino del realismo, de lo popular y actual en la época. En tales principios basaba su labor crítica.

Stásov propugnó la amplia democratización del arte, luchó para que éste dejara de ser patrimonio de una casta cerrada y estuviera sujeto no a la opinión de un reducido círculo de "especialistas", sino a la del pueblo. Enarboló muy alta la bandera del "género costumbrista" como forma que respondía mejor que ninguna otra al nuevo contenido. Stásov fue uno de los ideólogos de la Sociedad de expositores ambulantes cuya obra, en su mejor época, constituyó una viva realización práctica de los legados estéticos debidos a la democracia revolucionaria rusa.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, Stásov, ya muy anciano, se manifestó decididamente contra el decadentismo. Se lanzó con fervor juvenil contra el "patio de leprosos" como denominó las exposiciones del "Mundo del arte" y de los simbolistas. Cierto es que Stásov no logró comprender científicamente

esos fenómenos de decadencia en el arte, no logró entender de qué modo estaban condicionados socialmente, como lo hizo, por ejemplo, Plejánov en los artículos que durante aquellos años publicó sobre el impresionismo. Pero la autorizada voz del anciano mohicano de los años subsiguientes al 1860 alzada contra el arte decadentista, contribuyó a debilitar el nocivo influjo de dicho arte sobre los artistas jóvenes.

Hasta el final de su vida Stásov se mantuvo fiel a las ideas de la Estética sostenida por los demócratas revolucionarios viendo en ellas las fuerzas motrices del desarrollo de la sociedad rusa. No en vano Stásov llamaba a Belinski y a Chernishevski "educadores de la tierra rusa". Bajo la influencia de Belinski se gestó la obra de Nekrásov, de Turguéniev, de Gonchárov, toda la literatura rusa de tendencia democrática. Al final de sus "Ensayos sobre el período gogoliano de la literatura rusa" indicó Chernishevski que "los poetas y novelistas formados en la escuela de Belinski o animados del espíritu que palpita en la crítica del mismo, han alcanzado la primacía en nuestra literatura sólo en los últimos años de la vida del gran crítico o después de su muerte... La literatura ha continuado desarrollándose como ha podido en la dirección trazada por él"(44). El ulterior camino de Nekrásov, de Schedrín y de toda la pléyade de "los del sesenta" sufrió el impacto poderoso de Chernishevski y Dobroliúbov. A. Ivanov llegó a la verdadera senda, después de complicada y difícil búsqueda, gracias a Herzen y Chernishevski. A. P. Chéjov se inspiró mucho en Schedrín. La generación de excelentes pintores realistas que formaron el grupo de los ambulantes hicieron suyas las ideas y la estética de los demócratas revolucionarios. Del propio grupo surgieron algunos relevantes teóricos que llegaron a comprender con mucha profundidad cuáles eran los objetivos de su arte basándose en las concepciones estéticas de Belinski, Chernishevski y Dobroliúbov. Así fue, por ejemplo, I. N. Kramskói en lo tocante a las artes plásticas, autor de notables trabajos sobre arte. Las ideas estéticas de los grandes pintores I. E. Repin y V. I. Súrikov se formaron asimismo bajo la influencia de la Estética de los pensadores demócratas revolucionarios.

Los artistas rusos de tendencia realista se daban perfecta cuenta de que su arte tenía las raíces en las necesidades de la vida social, que para él no había misión más elevada que la de reproducir escenas de la vida en toda su plenitud y autenticidad, la de señalar el camino del futuro, la de defender los intereses del pueblo, la de ayudar a abrirse paso a las nuevas fuerzas sociales y la de despertar el odio hacia lo viejo que ha perdido ya su razón de ser. En aquel entonces el realismo crítico era el método más progresivo en arte. Inspirado en los altos ideales del futuro, no carecía de optimismo social, de fe en las fuerzas creadoras del pueblo.

---

(44) N. G. Chernishevski. *Obras completas*, t. III, pág. 309.

En su búsqueda de ideal, el realismo crítico no se apartaba hacia la región de las nubes, sino que efectuaba sus investigaciones en la realidad misma y era en ella donde encontraba lo hermoso, lo elevado y lo heroico.

Gracias al benéfico influjo de las ideas sostenidas por los demócratas revolucionarios rusos y a menudo gracias al apoyo fraternal de los hombres agrupados en torno a "El Contemporáneo", se desarrollaron y se formaron las concepciones estéticas de los pensadores y escritores avanzados de otros pueblos de Rusia, del gran poeta revolucionario Tarás Shevchenko en Ucrania, del jefe del alzamiento campesino y publicista revolucionario Kastusi Kalinovski en Bielorrusia, del fundador de la nueva literatura georgiana Iliá Chavchavadzé en Georgia, del poeta y filósofo revolucionario Mikael Nalbandián en Armenia, del filósofo, escritor y hombre público Mirzá Fatali Ajundov en el Azerbaidzhán, de Abai, paladín de la ilustración popular en el Kazajstán.

¿Cuáles son los principios y rasgos esenciales de la Estética de los demócratas-revolucionarios?

En primer lugar, la explicación materialista de los fenómenos artísticos, el reconocimiento de que el factor determinante corresponde a la realidad social. De ahí se desprende tanto la fundamentación polifacética del realismo como único método fecundo en arte, como la concepción materialista de las categorías de la Estética, en particular de lo bello.

En segundo lugar, la afirmación del papel activo, transformador, del arte; la afirmación de su enorme trascendencia ideológica y educadora. A ello se debe el carácter combativo de la propia Estética de los demócratas revolucionarios, que se forjó en la lucha incesante con el dogmatismo letal del reaccionario clasicismo de la nobleza, con el idealismo de la Estética alemana, con las teorías del "arte por el arte", con el naturalismo pasivo, carente de ideales, con la teoría y la práctica del decadentismo.

En la Estética de los demócratas revolucionarios resulta muy importante la idea de que el arte ha de tener un carácter popular, la comprensión de que la vida del pueblo constituye el fundamento, el sostén y la fuente vital del arte, de que éste es viable y tiene valor en la medida en que responde a los intereses y a las necesidades de las masas, en la medida en que resulta para ellas necesario y valioso.

Al exhortar a la literatura y al arte a estar al servicio del pueblo, la Estética de la democracia revolucionaria era auténticamente patriótica. Se trataba de un patriotismo directamente contrapuesto al hueco "patriotismo" oficial, fomentado por el gobierno zarista y que era, en esencia, sinónimo de burdo patrioterismo, incitación a las disensiones nacionales y exaltación de la sumisión y obediencia ciega como pretendidos atributos del carácter nacional ruso.

El patriotismo de Belinski, de Herzen, de Chernishevski y de Schedrín, su amor filial por la patria, se nutría con las ideas de la transformación revolucionaria que ha de llevar al florecimien-

to material y espiritual de las riquísimas posibilidades existentes en el pueblo ruso. "En este sentido —escribió Chernishevski, refiriéndose a Belinski— son pocos los fenómenos que puedan encontrarse en nuestra historia literaria provocados por un patriotismo tan acendrado como el de la crítica del período gogoliano. El amor por el bien de la patria era la única pasión que la inspiraba: valoraba cada hecho artístico según la medida en que era importante para la vida rusa. Esta idea constituía el patetismo de toda su actividad. También en él radica el secreto de su fuerza"(45).

A. A. Zhdánov, tratando de la Estética de la democracia revolucionaria rusa, dijo:

"Desde Belinski, las personalidades más relevantes de la intelectualidad rusa democrática revolucionaria repudiaron el denominado «arte puro» el «arte por el arte» y fueron heraldos del arte para el pueblo, del alto contenido ideológico y de la trascendencia social del arte. El arte no puede permanecer al margen del destino del pueblo"(46).

(45) N. G. Chernishevski. *Obras completas*, t. III, pág. 138.
(46) A. A. Zhdánov. *Informe sobre las revistas "Zviesdá" ("La Estrella")* y *"Leningrad"*. Moscú, 1952, pág. 18.

## CAPITULO III

### LA ESTÉTICA MARXISTA-LENINISTA, NUEVA ÉPOCA EN LA HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO

El nacimiento del marxismo constituyó una honda transformación revolucionaria en la ciencia. Con la aparición de la filosofía del materialismo dialéctico e histórico la humanidad entró en una época de auténtica comprensión científica tanto de los fenómenos de la naturaleza como de la vida material y espiritual de la sociedad.

Las concepciones estéticas de Marx, Engels y Lenin son inseparables de sus concepciones filosóficas y de su actividad político-social en cuanto ideólogos y jefes del proletariado revolucionario. En posesión del enorme bagaje acumulado en el transcurso de la historia multisecular de las ideas estéticas, Marx, Engels y Lenin elaboraron su teoría estética poniendo a contribución sus brillantes conocimientos de la historia mundial del arte.

Sólo con la aparición del marxismo se dieron las premisas necesarias para que la Estética materialista pudiera seguir avanzando.

La Estética anterior a Marx aportó no pocas ideas valiosas para la comprensión de los problemas artísticos. Sin embargo, las inevitables limitaciones de carácter histórico le impidieron resolver de manera consecuentemente materialista numerosos problemas estéticos fundamentales, en particular los que se refieren a la naturaleza social del arte. Muchos de los pensadores que se aplicaron al estudio de la Estética materialista vieron que la vitalidad del arte se encuentra en estrecha conexión con la realidad. Con algunas de las conclusiones a que llegaron los más sagaces, la Estética premarxista rozó los problemas teóricos e históricos más importantes del arte, el de su carácter de clase y el de su esencia popular. Mas, no pudieron responder con un criterio consecuentemente materialista a la cuestión concerniente a la esencia del arte como fenómeno social y a las leyes objetivas que rigen su origen y desarrollo. Tampoco pudieron descubrir la dependencia en que se encuentra el sentimiento estético respecto al desarrollo histórico-social y a las condiciones materiales de que depende.

Refiriéndose a las limitaciones de la concepción metafísica del problema relativo a la cognición de la realidad antes de Marx, V. I. Lenin indicó que "el mayor mal" del materialismo de aquella época radicaba en su falta de aptitud para aplicar la dialéctica a la teoría del reflejo, al proceso del conocimiento. Era inevitable que esta limitación histórica trascendiera asimismo a la teoría del arte, y se manifestó en la subestimación —por parte de los estetas del período aludido— de la complejidad que presenta el proceso de la concepción artística, en la subestimación del principio que trata del carácter activo del arte y de la importancia del hacer práctico en la concepción artística del mundo.

La Estética marxista, al igual que la doctrina marxista en su conjunto, es inseparable de la lucha revolucionaria del proletariado. Ha dado expresión a las concepciones artísticas del proletariado revolucionario y las ha formulado científicamente. La Estética marxista ha generalizado no sólo la experiencia creadora del arte clásico del mundo, sino, además, la práctica artística del arte proletario en formación. En el transcurso de toda su actividad, Marx y Engels dedicaron suma atención al arte revolucionario, le ayudaron a avanzar por la senda acertada, generalizaron la experiencia positiva que dicho arte iba acumulando.

Marx tuvo en muy alta estima, por ejemplo, la famosa "Canción de los tejedores" —himno de combate de los obreros de Silesia que se sublevaron en 1844— como primer ejemplo de poesía conscientemente proletaria que retaba al mundo capitalista. Se trata de un "audaz *arito* de guerra en el que ni siquiera se recuerda al hogar, la fábrica o el distrito, sino en el que el proletariado, en cambio, de modo contundente, acre, sin ambages y violento declara a los cuatro vientos que se enfrenta a la sociedad de la propiedad privada"(1). Marx y Engels ponderaron el sobresaliente talento de H. Heine, uno de sus amigos más íntimos, así como la obra de G. Weerth, el primer poeta y el más notable del proletariado alemán(2). Muchas de las canciones de esos poetas revolucionarios se convirtieron en canciones de la lucha proletaria e influyeron poderosamente en la formación de la conciencia revolucionaria del pueblo.

A Engels le sugirió varias ideas sobre la naturaleza social del arte la poesía de los cartistas ingleses (la conocida canción "Rev-Vapor" citada por Engels en su libro "Situación de la clase obrera en Inglaterra"). Los importantes principios de la doctrina estética de Marx y Engels se perfilaron y recibieron aplicación práctica en la viva polémica que sostuvieron en las páginas de la "Gaceta del Rin" sobre la libertad de prensa.

La Estética marxista apareció como doctrina consecuentemente materialista sobre las relaciones estéticas entre el hombre y la realidad, sobre lo bello en la realidad y en el arte, sobre las leyes

(1) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. I, pág. 443.
(2) *Ibidem*, t. XVI, parte 1ª, pág. 154.

de la creación artística; apareció como doctrina libre de las tendencias e ilusiones subjetivistas y limitadas por un estrecho espíritu de clase. La Estética marxista explicó por primera vez el arte como forma peculiar de la conciencia social, como medio específico para el conocimiento de la realidad, como arma para la lucha de clases. Vinculó de manera indisoluble lo bello a la realidad objetiva, al hacer en un plano histórico y social como proceso durante el que se ha formado la propia naturaleza del hombre y ha ido adquiriendo éste la capacidad de crear "según las leyes de lo bello" (Marx).

Al generalizar científicamente el hacer artístico de la humanidad y de manera particular el desarrollo del arte que expresa las ideas, los fines y los objetivos de la lucha revolucionaria del proletariado, la Estética marxista por primera vez puso de manifiesto, mostró y explicó la participación activa del arte en la vida de la sociedad humana, exhortó a todos los artistas de talento a ponerse al servicio de las ideas de progreso, al servicio del socialismo y del pueblo. La Estética marxista izó en alto la bandera de la verdad y del contenido ideológico, exhortó al arte a ser implacablemente verídico en la representación de la vida y en la crítica de las lacras del mundo burgués, lo incitó a exaltar la lucha revolucionaria del pueblo, a cohesionar las fuerzas del pueblo para dicha lucha. Vinculó firmemente el destino del arte a los destinos de la lucha liberadora del proletariado.

* * *

La Estética marxista proclamó como fundamento de la creación artística el fiel reflejo de la realidad y explicó circunstanciadamente esa tesis normativa del método realista.

Engels dio una clásica definición de la esencia del realismo en el arte y mostró que el método del realismo presupone, aparte de la veracidad en los detalles, fidelidad en la representación de los caracteres y de las circunstancias típicos.

La imagen realista, es decir, auténticamente artística, no constituye un "doble" naturalista del objeto real, sino una plasmación específica de las propiedades características y esenciales del mismo.

La imagen artística, como subrayaron reiteradamente Marx y Engels, ha de constituir de modo necesario un *tipo*, sin perder por ello su neta individualidad.

La imagen típica es la generalización, es la revelación de la ley viva y del sentido interno que posee lo que se representa en su forma específica concreta e individual. Refiriéndose al problema, importantísimo para el arte, relativo a la unidad dialéctica de lo general y de lo individual en la imagen artística, Engels, en carta a Minna Kautsky escribió: "Los caracteres de un ambiente u otro, están trazados con la neta individualización que es habitual en usted; cada personaje es un tipo, mas, al mismo tiempo, es

una individualidad cabalmente determinada, es un «éste», como habría dicho el viejo Hegel, y así debe ser"[3].

Marx y Engels explicaron que el arte sólo es realista cuando plasma de manera viva lo que hay de fundamental en el objeto representado, cuando capta en su obra las facetas que definen al mismo, cuando reproduce los fenómenos típicos, históricamente característicos de la vida social con todo su relieve y su plenitud, cuando descubre con acierto las tendencias del desarrollo social. En sus comentarios a la tragedia "Franz von Sickingen", Marx y Engels señalaron a Lassalle la insuficiente exactitud histórica de la obra en la representación de los personajes y de la época en general, la comprensión superficial del proceso histórico por parte del autor de la tragedia, lo cual le había impedido crear una obra auténticamente realista.

"Los representantes de la *nobleza* en la revolución —cuyas consignas de unidad y de libertad encubren aún el sueño del viejo imperio y del derecho del más fuerte— no debían concentrar en sí todo el interés, como ocurre en tu drama —explica Marx, aclarando la concreta situación histórica de la época de la guerra campesina en Alemania—. Por el contrario, los representantes de los campesinos (ante todo ésos) y los elementos revolucionarios de las ciudades debían constituir un fondo activo muy esencial... En este caso, naturalmente, habrías tenido que orientarte hacia lo *shakespeariano*, mientras que ahora tu principal defecto a mi modo de ver es que escribes *a lo Schiller*, transformando los individuos en simples portavoces del espíritu del tiempo... En el trazado de los caracteres faltan precisamente rasgos característicos... ¿Y existe, acaso, una época de caracteres más netamente definidos que el siglo XVI? Hutten, a mi juicio, encarna en exceso el mero «entusiasmo» y resulta aburrido, ¿Acaso no fue al mismo tiempo un hombre de mucho talento y endiabladamente ingenioso y no has cometido tú, por tanto, una gran injusticia en lo tocante a su persona?"[4].

Al comentar la tragedia de Lassalle, Engels, lo mismo que Marx, señaló el carácter poco real de la misma: "Según *mi* modo de entender el drama en el sentido de que tras lo ideal no ha de olvidarse lo real, tras Schiller no se ha de olvidar a Shakespeare, el haber recurrido a las capas plebeyas —de pasmosa heterogeneidad— de la época, habría proporcionado un material completamente distinto para vivificar el drama, habría proporcionado un fondo de inestimable valor al movimiento nacional de la nobleza que se desarrolla en el primer plano y lo habría presentado por primera vez en su verdadera luz"[5].

Es de extraordinaria importancia la idea expuesta por Engels sobre la falta de realismo de la tragedia de F. Lassalle como con-

---

(3) C. Marx y F. Engels. *Cartas selectas*. Moscú, 1948, pág. 394.
(4) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XXV, págs. 251, 252.
(5) *Ibídem*, pág. 260.

secuencia de las equivocadas concepciones político-ideológicas del autor que le llevaron a una interpretación errónea del papel que desempeñan las diferentes clases en la revolución y a ignorar la intervención decisiva que corresponde a las masas del pueblo.

En sus análisis de las obras de escritores, dramaturgos y pintores de su tiempo, Marx y Engels criticaron duramente el abandono del realismo tanto en el sentido de las tendencias abstractas y esquemáticas consistentes en renunciar a transmitir de manera viva los fenómenos, como en el sentido de la "individualización del mal gusto" propia del naturalismo, extraño a la concepción profunda de los acontecimientos representados, a la investigación de los mismos en su esencia. Marx y Engels defendieron invariablemente el principio de la veracidad respecto a la vida, considerando que en ello se encontraba la base de una representación artística valiosa de lo real.

Esa exigencia de veracidad palpita en el análisis crítico de la novela de Eugenio Sue "Los misterios de París" hecho por Marx en su trabajo "La sagrada familia". Observa Marx que donde Sue no se remonta a la esfera de las abstracciones sentimentales y pinta la vida real, es un verdadero artista. Así ocurre, por ejemplo, al principio de la obra con el personaje Fleur-de-Marie. "Encontramos a Marie entre malhechores en calidad de prostituta, sierva de la dueña de una taberna en la que se reúnen los delincuentes —escribe Marx—. Pese a lo humillante de su situación, Marie conserva la nobleza del alma, la naturalidad y la hermosura humanas... Pese a su fragilidad, Fleur-de-Marie enseguida muestra su optimismo vital, su energía, su jovialidad, la flexibilidad de su carácter..."[6]. Al presentarnos a este personaje, dice Marx, "Eugenio Sue se elevó por encima del horizonte de su orgánica concepción del mundo"[7]. Mas, pronto la imagen de la persona viva se convierte en una ampulosa encarnación de la abstracta "virtud" cristiana, y en este aspecto, Fleur-de-Marie se gana los cálidos elogios del "crítico crítico" (se alude al "joven hegeliano" Szeliga, afecto a teorías idealistas especulativas). De modo análogo a Fleur-de-Marie se "corrigen" (es decir, se idealizan) otros personajes de la novela, en particular Rigolette. "En su figura —escribe Marx— Eugenio Sue ha pintado el carácter afable y humano de la "grisette" parisina. Mas otra vez a consecuencia de su veneración por la burguesía y de su característica pasión por las exageraciones, tenía que idealizar *moralmente* a la "grisette". Debía limar las aristas afiladas de la situación en que ella se encontraba y de su carácter..."[8].

Este repliegue de la realidad es fatal para el artista. Eugenio Sue, observa Marx, a semejanza de los malos pintores que se ven obligados a dar explicaciones circunstanciales de sus malhadadas

---

(6) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. II, pág. 186.
(7) *Ibidem*, pág. 188.
(8) *Ibidem*, pág. 83.

telas para que llegue a entenderse el contenido de las mismas, no tiene más remedio que hablar siempre "en su propia persona" de sus personajes sin vida y sin rasgos específicos. Aparte de que los personajes se convierten en "normas" morales abstractas, penetran en la obra elementos casuales, no concebidos artísticamente, que la deslucen y la empapan de naturalismo.

Las imágenes que en su obra crea el artista son un *reflejo* de la realidad. Sería, empero, un grave error considerarlas simplemente como copias análogas a las imágenes que nos proporciona un espejo. Desenmascarando la especulación idealista hegeliana con los rasgos abstractos de los objetos, Marx en "La sagrada familia" mostró de qué manera ha de diferenciarse el realismo respecto al "naturalismo" frío y sin vida (con el cual, en último término, entra en contacto el "arte" que al parecer hace abstracción de la realidad). Marx critica al "joven hegeliano" Szeliga y escribe que "en su deseo de liberarse sofísticamente de la dependencia razonable y natural con respecto al *objeto*" la especulación de dicho filósofo lleva precisamente a la subordinación *servil* al objeto, en grado máximo irrazonable y antinatural", pues ha de construir las definiciones más casuales e individuales del objeto como si fueran absolutamente necesarias y generales[9]. Los intentos de caracterizar los personajes recurriendo a nimios detalles verosímiles, intentos propios de escritores y pintores de tendencia naturalista, son opuestos al realismo.

Nos dice Marx que el arte posee una enorme importancia cognoscitiva. En las imágenes del arte realista se encuentra el conocimiento que tiene el hombre del mundo circundante y la autenticidad de dicho conocimiento se pone de manifiesto en el polifacético quehacer social. El arte ha dedicado siempre y dedica gran atención a la vida del hombre como ser social. El escritor, el pintor de tendencia realista es capaz de iluminar con acierto los profundos y escondidos resortes del carácter de las personas, los motivos de la conducta de los individuos, puede mostrar en brillantes escenas las complejas manifestaciones de la vida social sujeta a determinadas leyes. Refiriéndose a la importancia esencial del arte en el conjunto de la actividad cognoscitiva del hombre, dice Marx, por ejemplo, al caracterizar la obra de los novelistas ingleses de la primera mitad del siglo XIX: "La brillante escuela contemporánea de novelistas ingleses (se habla de Dickens, Thackeray, Charlotte Brontë, Gaskell y otros. - *Red.*) cuyas descripciones concretas y elocuentes han descubierto al mundo más verdades políticas y sociales que todos los políticos, publicistas y moralistas juntos, ha representado a todas las capas de la burguesía..."[10]. La misma idea desarrolla Engels en su conocida carta a M. Harkness al decir que en "La comedia humana" de Balzac había aprendido hasta "en el aspecto de los

(9) C. Marx y F. Engels, *Obras*, t. II, pág. 67.
(10) C. *Marx y F. Engels sobre arte*, pág. 529.

detalles económicos" más que "en los libros de todos los especialistas de dicho período, historiadores, economistas y estadistas..."[11].

* * *

La imagen artística de carácter realista incluye en sí necesariamente el momento subjetivo de la selección creadora que de los fenómenos de la realidad efectúa el artista. Pero el propio artista, que vive en la sociedad y es uno de sus miembros, se halla inevitablemente vinculado a la ideología social de su tiempo. Por consiguiente, el arte como producto de la labor espiritual del artista ha de reflejar las ideas, las representaciones, los ideales y las tendencias de la sociedad (o de determinadas clases si se trata del arte en una sociedad donde éstas existan), es decir, ha de representar una determinada ideología.

El llegar a comprender que el artista crea no sólo como individualidad concreta, sino ante todo como *representante e ideólogo de una determinada clase social,* fue una ingente conquista de la Estética materialista. La doctrina de Marx y Engels sobre el carácter de clase de la ideología en la sociedad de clases arrancó del arte el ropaje kantiano del "desinterés" y de la "pura espontaneidad"; la valoración estética de la realidad ocupó su lugar al lado de otras valoraciones ideológicas.

Marx y Engels explican que un fenómeno social tan complejo como el arte no puede ser comprendido en lo que tiene de históricamente concreto y contradictorio sin tomar en consideración sus nexos con todos los demás fenómenos de la vida de la sociedad, incluidas otras formas de ideología, sin recordar que se halla ligado a la lucha de determinadas clases sociales. Así, por ejemplo, no es posible entender en toda su complejidad el arte de Goethe si se deja de lado la peculiaridad de la lucha de clases en Alemania en la época del gran poeta, si se olvida que influyó en gran manera sobre él —cantor de la libertad humana, de la sapiencia y de la belleza— no sólo la ideología del movimiento democrático liberador que se daba en la Alemania de aquel entonces, sino, además, la ideología del estrecho espíritu pequeño burgués alemán. "En él luchan constantemente el poeta genial, al que infunde aversión la mediocridad del medio que le rodea, y el prudente hijo de un patricio de Francfort, honorable Consejero de Estado de Weimar, quien se ve obligado a concluir un armisticio con esa mediocridad y a acomodarse a ella"[12]. De este modo se refleja, pues, en la obra de Goethe, como en un espejo, la lucha de clases de su época.

Al criticar la tragedia de Lassalle, "Franz von Sickingen", Marx y Engels pusieron claramente de manifiesto la relación que existía entre la obra del artista y su concepción clasista del mun-

(11) C. Marx y F. Engels. *Cartas selectas,* págs. 405, 406.
(12) C. Marx y F. Engels. *Obras,* t. IV, pág. 233.

do. Para ellos no era casual que Lassalle, adicto a la tendencia pequeño burguesa y semianarquista del movimiento socialista alemán, encariñado con las ideas sobre el "papel decisivo" de los jefes en la revolución, llamados a arrastrar tras sí a la "masa atrasada" (lo que Marx y Engels criticaron siempre con especial dureza y causticidad), redujera el contenido ideológico de su tragedia a un conflicto "insoluble e inevitable" entre el jefe y la masa colocando al mismo tiempo "la caballeresca oposición luterana" por encima de la "plebeya de Müntzer". Marx y Engels censuraron sin ambages el carácter pseudo tendencioso de la tragedia lassalliana. Exhortaron al autor a presentar con mayor profundidad y amplitud la realidad histórica, a descubrir lo que era realmente trágico en aquel tiempo: la inevitable debilidad histórica (política y de organización) del movimiento verdaderamente revolucionario y popular dirigido por Müntzer. De este modo Marx y Engels no sólo hicieron una crítica de una obra de arte concreta e indicaron en qué sentido debía de rectificarse, sino que además, lucharon contra los errores cesaristas-bonapartistas y blanquistas del propio Lassalle y del "lassallianismo" como fuerzas políticas nocivas para el movimiento revolucionario del proletariado.

A la vez que hacían resaltar la importancia del aspecto ideológico de la obra artística, Marx y Engels indicaban que el arte, como expresión de determinadas ideas con carácter de clase, en virtud de su naturaleza realista es capaz de superar la unilateralidad y la orientación errónea de la ideología que pueda compartir el artista. El verdadero artista, al esforzarse por crear figuras veraces, se atiene aun a pesar suyo al contenido objetivo de la misma vida y refleja en su obra tendencias y leyes incluso en contra de sus propias simpatías. Este aspecto del arte realista se reveló con especial nitidez en la obra de Balzac. "Tengo por una de las magnas victorias del realismo —escribió Engels—, por uno de los rasgos más valiosos del viejo Balzac, el que éste se haya visto obligado a ir contra sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos, el que *haya visto* que es inevitable la caída de sus aristócratas favoritos y los haya descrito como personas que no merecen otra suerte, y que *haya visto* a los auténticos hombres del futuro en el único lugar donde en ese tiempo era posible encontrarlos"[13].

Las importantes obras realistas en que se observan las huellas de los "prejuicios políticos" del artista son, en último término, pese a todo, *populares,* dado que en virtud de su naturaleza realista reflejan en uno u otro grado la verdad de la vida y contribuyen de este modo al progreso de la sociedad, desarrollan la autoconciencia del pueblo. Sólo el pueblo está interesado en que se refleje verazmente la realidad, en que el arte y la vida estén íntimamente vinculados entre sí. El verdadero artista experimen-

(13) C. Marx y F. Engels. *Cartas selectas,* pág. 406.

ta siempre esta necesidad y a ella se atiene. "Rembrandt pintó como madona a una campesina neerlandesa", indicó Marx. En esta breve frase se encuentra implícita la profunda idea de que el auténtico realista incluso para un tema abstracto busca su material en la entraña de la vida popular, satura los temas religiosos, abstractos, y sus imágenes con un contenido vivo, comprensible para el pueblo, próximo al pueblo.

Es natural, sin embargo, que el grado de dependencia en que el artista se encuentre respecto a una u otra ideología antipopular trascienda en el valor realista y, en consecuencia, en el carácter popular de su obra. Las tendencias subjetivas, las simpatías y los ideales propios de la clase social a que pertenezca el artista, al entrar en conflicto con el método realista de creación artística que exige la plasmación verídica de la realidad, dan origen a una contradicción interna a menudo fatal incluso para personas de gran talento y con mucho mayor motivo para personas menos dotadas artísticamente (por ejemplo el que había sido poeta demócrata de mucha inspiración, Freiligrath, se convirtió en un "gordo filisteo" como le llamó irónicamente Marx, y sus versos perdieron todo hálito poético). Pero Marx y Engels destacan sobre todo otra línea en el desenvolvimiento del arte, aquella en que las simpatías y los ideales del artista —o sea, ante todo sus orientaciones clasistas— coinciden con el carácter realista de su método de creación. Ocurre esto en primer lugar cuando el artista se halla ligado a la ideología de las masas explotadas, y en segundo lugar cuando es un ideólogo de la clase ascendente, revolucionaria, interesada aun en esclarecer las verdaderas relaciones sociales, clase que "...aparece de antemano... no como clase, sino como representante de toda la sociedad... frente a la clase única, a la clase dominante"; y cuyo interés, al principio, "armoniza realmente todavía más con el interés común de todas las demás clases no dominantes..."[14].

Marx y Engels explicaron que si coinciden el carácter progresivo de la concepción del mundo y el carácter realista del método artístico, la representación de la vida que el artista cree adquirirá singular hondura, plenitud, intencionalidad y espíritu tendencioso. Claro está que toda obra de arte realista por el simple hecho de dar una imagen veraz de la vida, es tendenciosa. Pero al hablar del carácter tendencioso de la obra de un artista, Marx y Engels pensaban ante todo en la consciente orientación de las ideas. En la concepción de Marx y Engels semejante orientación tendenciosa constituye un gran mérito de la obra artística a la que confiere claridad, precisión y relieve tanto en su contenido como en su forma.

Casi todos los grandes artistas del pasado fueron claramente tendenciosos. "De ningún modo soy enemigo de la poesía tendenciosa como tal —escribió Engels en 1885—. El padre de la tragedia,

(14) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. III, pág. 47. (Cfr.: "La Ideología alemana", Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1959, pág. 50).

Esquilo, y el de la comedia, Aristófanes, fueron poetas de perfilada orientación tendenciosa, exactamente igual que Dante y Cervantes, y el mérito principal de «Intriga y amor», de Schiller, estriba en ser el primer drama alemán tendenciosamente político. Los escritores rusos y noruegos de nuestro tiempo, que escriben excelentes novelas, son tendenciosos todos, sin excepción"[15]. Puntualizando su juicio sobre la gran obra de Dante, habló Engels de la "Divina Comedia" como de un "poema gibelino penetrado de espíritu de partido"[16]. En este sentido son en alto grado significativas las líneas de Marx dirigidas contra ciertos poetas que se declaraban partidarios de la lucha revolucionaria del proletariado pero "procuraban escamotear y endulzar toda lucha real de partido"[17].

El desdén por las tendencias progresivas y en mayor motivo revolucionarias, por la orientación política de vanguardia en la obra artística, siempre fue considerado por Marx y Engels como un gran defecto. Pero, al mismo tiempo, dado el carácter específico del arte, veían claramente Marx y Engels que el mero espíritu tendenciosamente progresivo no bastaba para dar vida a la obra de arte; subrayaron siempre que la base del arte consiste en reflejar verazmente la vida por medio de una brillante forma artística. Criticaron severamente la sustitución de la pletórica imagen realista por la propaganda moralista o la manifiesta tendencia política. En este sentido censuraron, por ejemplo, a los literatos de "La Joven Alemania", que "se fueron acostumbrando... a suplir las deficiencias del arte literario de sus obras por alusiones políticas con que se aseguraban el éxito ante el público"[18].

Marx y Engels comprendían perfectamente que la tendencia progresiva no ha de manifestarse en la obra artística de manera externamente didáctica y moralizadora. La tendencia ha de constituir un todo orgánico con la obra de arte sin alterar para nada la naturalidad, la armonía y la belleza de la misma: "...la tendencia ha de inferirse por sí misma de la situación y de la acción sin necesidad de que se la subraye de manera particular"[19].

Al establecer la íntima conexión del arte con la realidad social concreta que lo engendra, Marx y Engels veían el objetivo y el sentido de aquél en algo más que en la representación veraz de los fenómenos y procesos de la realidad. La doctrina de Marx y Engels sobre la ideología incluye como uno de sus aspectos fundamentales la afirmación del activo papel que desempeña la conciencia social en la vida social del hombre: "...tan pronto como unos fenómenos históricos, en último término causas económicas, dan origen a otro, éste comienza a influir también sobre el medio circundante y hasta puede ejercer una acción retroactiva sobre

(15) C. Marx y F. Engels. *Cartas selectas*. Moscú, 1947, pág. 395.
(16) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. IV, pág. 245.
(17) *Ibídem*, t. XXV, pág. 34.
(18) *Ibídem*, t. VI, pág. 25.
(19) C. Marx y F. Engels. *Cartas selectas*. Moscú. 1948, pág. 395.

las causas que lo han engendrado"[20]. También el arte desempeña un activo papel en la sociedad. Como uno de los medios de cognición de la realidad, el arte contribuye a formar las representaciones que de ésta posee el hombre, lleva al individuo del no saber al saber, de un conocimiento estrecho y relativo a otro más completo, destruyendo las ilusiones que hayan surgido en la conciencia tanto de los individuos como de la clase y de la sociedad como tales.

El arte influye no sólo sobre la razón, sino, además, sobre los sentimientos, la voluntad, etc., en una palabra, sobre la psicología toda del hombre como ser social. Posee, en consecuencia, enormes posibilidades para intervenir eficientemente en la educación social del hombre, en la organización y movilización del mismo en la lucha por ideales de vanguardia; es capaz de alentar al hombre en la realización de nobles hazañas y de desarrollar su energía creadora.

Entendiendo que el arte realista progresivo constituía una gran fuerza revolucionaria en la sociedad, Marx y Engels procuraron por todos los medios atraer hacia la lucha revolucionaria del proletariado a los grandes artistas, procuraron utilizar acertadamente en este sentido al arte. Uno de los reproches que hicieron a los jefes de la Comuna de París fue el no haber prestado la debida atención al arte como medio de agitación. Marx y Engels lucharon tenazmente en favor de Heine defendiéndole de los ataques que le dirigían los filisteos, sin que por ello le perdonaran algunas de sus fallas políticas; criticaron acerbamente a artistas y estetas que subestimando la trascendencia del arte reducían la misión de este último al simple hecho de registrar, con la precisión de un acta, los acontecimientos de la vida. Sabido es, por ejemplo, que los errores de este tipo en que incurrió Zola fueron severamente criticados por Engels. El mismo Engels, hablando del poeta alemán Beck, señaló como defecto capital de su poesía el que sus versos actuaran sobre la vida no como un estímulo revolucionario, sino como una "acción de freno".

Una literatura de alto contenido ideológico, avanzada, vinculada al movimiento socialista y democrático en el interior de la sociedad capitalista, según entendían Marx y Engels, ha de desenmascarar ante todo los ideales del mundo viejo facilitando la renovación del mismo en el decurso de la lucha revolucionaria. "...La novela de tendencia socialista —escribió Engels— a mi modo de ver cumple plenamente su misión si nos ofrece una pintura veraz de las relaciones que existen realmente, si desgarra las ilusiones convencionales que predominan acerca de la naturaleza de dichas relaciones, si hace oscilar el optimismo del mundo burgués, si hace inevitable la duda en lo tocante a la vigencia eterna de lo existente..."[21].

* * *

(20) C. Marx y F. Engels, *Cartas selectas*. Moscú, 1947, págs. 463, 464.
(21) *Ibídem*, pág. 395.

Después de haber investigado la base material del desarrollo de la sociedad, Marx y Engels dieron por primera vez una solución científica al problema concerniente al origen de los sentimientos, necesidades y aptitudes estéticos. Asestaron un golpe demoledor a las teorías metafísicas e idealistas sobre el origen del sentimiento estético, teorías que lo explicaban ya por una "tendencia hacia lo bello" inherente al alma humana, ya por la intuición, ya por una inspiración imbuida desde lo alto, ya por entender que el sentimiento estético es una propiedad puramente biológica propia no sólo del hombre sino, además, de los animales.

Marx y Engels conciben el sentimiento estético como una de las particularidades esenciales de la actitud del hombre frente al mundo. Demostraron que la actividad productiva del hombre, el trabajo, influyó de manera decisiva sobre el origen del sentimiento estético, o sea, de la capacidad de entrar en conocimiento de la belleza que posee el mundo real y de crear según las leyes de la belleza. El trabajo influyó de manera decisiva en el proceso que llevó al hombre a separarse del resto del mundo animal; en el trabajo, bajo la influencia de una nueva "naturaleza humanizada" se desarrolló la aptitud del hombre para percibir y comprender la hermosura de la naturaleza y de su propia actividad racional y útil. En el trabajo se perfeccionaron los sentidos del hombre (en particular los más valiosos en el aspecto social, la vista y el oído), se gestaron los denominados "sentidos prácticos" espirituales (voluntad, amor, etc.), se acentuó su contenido humano: el carácter humano de los órganos de los sentidos surge únicamente gracias al ser de *su* objeto, gracias a la naturaleza *humanizada*[22]. Durante milenios se fue perfeccionando en el proceso del trabajo el cerebro del hombre y también la mano, sin cuyo desarrollo no habría podido surgir ni existir la actividad estética. En su obra "La función del trabajo en la humanización del mono", Engels mostró que gracias al trabajo la mano del hombre había alcanzado un grado de desarrollo tan alto que resultó capaz de dar vida, como por arte de magia, a los cuadros de Rafael, a las estatuas de Thorwaldsen y a la música de Paganini[23].

Marx veía en la elaboración estética del material que la vida nos ofrece una de las formas esenciales y más altamente desarrolladas del dominio del hombre sobre el mundo objetivo. El nacimiento del arte implicaba un nivel relativamente alto de la "humanización del hombre". Pero una vez que hubo nacido, el arte mismo se convirtió en un poderoso medio para el desarrollo de los sentimientos y de las necesidades del ser humano. "El objeto del arte —escribió C. Marx en la introducción a su «Crítica a la economía política»— lo mismo que cualquier otro producto crea un público que entiende el arte y que es capaz de deleitarse con

(22) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. III, pág. 627.
(23) *Ibídem*, t. XIV, pág. 454.

la belleza. La producción ofrece, por tanto, no sólo un objeto para el sujeto, sino, además, un sujeto para el objeto"[24].

En el proceso de la reproducción de la realidad se perfeccionó y pulió la capacidad genuinamente humana de crear en la medida de cada objeto, es decir, de tener en cuenta conscientemente las leyes que rigen la existencia del mundo real. El arte tuvo una importancia trascendental en el complejo proceso de formar y consolidar los aspectos humanistas en la concepción del mundo del hombre social; desde el primer momento educó en el hombre el sentimiento de lo bello, de respeto al hombre, a su trabajo, a sus ideas y sentimientos. Cierto es, no obstante, que las circunstancias históricas concretas a menudo resultaron desfavorables para esa orientación ideológica del arte y con frecuencia desnaturalizaron el carácter de sus creaciones.

En los primeros estadios de la evolución social, en el régimen de comunidad primitiva, la actividad espiritual del hombre (incluida la artística), como indicó C. Marx, se encontraba directamente conexionada con el proceso del trabajo. De ahí que la ligazón del arte con la producción de bienes materiales fuera directa y clara. Ahora bien, en la sociedad clasista dicha ligazón se complica.

Como enseña el materialismo histórico, el arte, al igual que las demás formas de la conciencia social, constituye una superestructura de la base económica de la sociedad y su desarrollo está condicionado por las transformaciones que tienen lugar en dicha base material. "El desarrollo político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., se basa en el económico"[25], indica Engels al explicar las bases del materialismo histórico. Ilustrando esta tesis con ejemplos históricos, Engels escribe: "...tanto en Francia como en Alemania la filosofía y el florecimiento general de la literatura en aquella época (se alude al siglo XVIII. - *Red.*) fueron resultado del ascenso económico"[26].

En "La ideología alemana" Marx y Engels aducen en calidad de ejemplo de la dependencia en que se encuentra el desenvolvimiento artístico respecto al económico, la obra de los grandes maestros del Renacimiento: "Sancho se imagina que Rafael pintó sus cuadros independientemente de la división del trabajo que en su tiempo existía en Roma. Si compara a Rafael con Leonardo da Vinci y el Tiziano, podrá ver hasta qué punto las obras de arte del primero se hallaban condicionadas por el florecimiento a que entonces había llegado Roma bajo la influencia de Florencia, como más tarde las del tercero por el desarrollo, totalmente distinto, de Venecia. Rafael, ni más ni menos que cualquier otro artista, se hallaba condicionado por los progresos técnicos del arte logrados antes de venir él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo dentro de su localidad, y

(24) C. Marx y F. Engels, *Obras*, t. XII, parte 1ª, pág. 182.
(25) C. Marx y F. Engels. *Cartas selectas*. Moscú, 1948, pág. 470.
(26) *Ibídem*, pág. 430.

finalmente por la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio"[27].

Ahora bien, el arte no se mantiene pasivo respecto a su base económica y a las partes de la superestructura ideológica que tiene más próximas como son, por ejemplo, la política y la moral. Las diferentes formas ideológicas se influyen recíprocamente e influyen también sobre la base económica: "No se trata, ni mucho menos, de que la situación económica sea la *única causa activa* y lo demás quede reducido a mera consecuencia pasiva. No, lo que se da a este respecto, es una interacción sobre la base de una necesidad económica la cual, *en última instancia*, siempre se abre camino"[28].

El arte avanza junto con toda la sociedad subordinándose a las leyes fundamentales de la misma. A cada una de las cinco formaciones económico-sociales (de la comunidad primitiva, esclavista, feudal, capitalista y comunista) corresponde un nivel histórico peculiar en el desarrollo del arte. De su conjunto se forma la línea, sujeta a ley, de su evolución progresiva.

Las ideas de una época se hallan condicionadas, en último término, por las circunstancias de la vida material de la sociedad. El carácter progresivo de una época, tomada en su conjunto, se refleja también en su arte. Así, los clásicos del marxismo explican el florecimiento del arte en el Renacimiento por el hecho de que dicha época se caracteriza por una honda y progresiva transformación de la vida social, aurora de una nueva formación social, la capitalista, que sustituía al feudal Medioevo.

En aquel entonces alcanzó en Italia "...un inaudito florecimiento el arte, que fue un brillante reflejo de la Antigüedad grecorromana". "En Italia, en Francia y en Alemania surgió una nueva literatura, la primera literatura moderna; poco después, Inglaterra y España llegaron también a su época literaria clásica"[29].

Mas, la historia de todas las formaciones clasistas y explotadoras ha sido, al mismo tiempo, la historia de la lucha de clases, pues las formaciones aludidas se han sustentado en la opresión de unas clases por otras. Ésta es la razón de que el progreso social, de la cultura y del arte, se efectúe de manera relativa y contradictoria. También ha sido relativa la continuidad en el devenir histórico, pues cada nueva clase dominante ha rechazado y perdido parte de los valores materiales y espirituales creados por el pueblo bajo el dominio de la clase derrocada.

Marx y Engels mostraron que en la esfera del arte ese carácter contradictorio del desarrollo social conduce a veces a que "determinados períodos de su florecimiento no se encuentren en concordancia alguna con el desenvolvimiento general de la sociedad... Por ejemplo, los griegos en comparación con los pueblos

(27) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. III, pág. 392. (Cfr. ob. cit., EPU, Montevideo, 1959, pág. 444).
(28) C. Marx y F. Engels. *Cartas selectas*, pág. 470.
(29) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XIV, págs. 475, 476.

contemporáneos o también Shakespeare. En cuanto a ciertas formas del arte, —por ejemplo la epopeya— hasta se ha reconocido que en su aspecto clásico, que forma época en la historia del mundo, nunca pueden ser creadas al iniciarse la producción artística como tal"[30].

Claro está que con esto no se refuta la idea de la dependencia final en que se encuentra el arte como factor de la vida espiritual de la sociedad, respecto a las causas económicas básicas, pero se subraya que no es posible concebir el progreso histórico como un puro esquema, como una línea recta ininterrumpida. El desarrollo económico y el artístico-cultural, no forman dos líneas paralelas ascendentes. El camino concreto, indicaron los fundadores del marxismo, es siempre complejo, rico en particularidades, contradictorio.

Sería una simplicidad considerar, por ejemplo, que si el nivel de la vida económica en el siglo XIX supera infinitamente, digamos, el nivel de la vida económica en el siglo V antes de n.e., también el arte del siglo XIX ha de hallarse en todos sentidos a un nivel superior al de los clásicos griegos.

C. Marx y F. Engels se burlaron implacablemente de semejantes vulgarizaciones y sobre todo de los intentos de elevar artificiosamente las posibilidades estéticas de la época capitalista. Marx indicó que el capitalismo es hostil "a determinadas ramas de la producción espiritual, por ejemplo, el arte y la poesía. Si no se tiene en cuenta esta circunstancia, es posible caer en la ilusión de los franceses del siglo XVIII, ridiculizada con tanto ingenio por Lessing. Como quiera que en mecánica, etc., hemos ido más lejos que los griegos, ¿por qué no hemos de crear nuestra epopeya?"[31]

Es precisamente en la sociedad capitalista donde las contradicciones del proceso histórico se presentan en su forma más señalada y sin tapujos. Marx y Engels en más de una ocasión indicaron que la burguesía ha desempeñado en la historia un gran papel revolucionario, pero al mismo tiempo se ha convertido como ninguna otra clase dominante del pasado en malversadora de la riqueza pública. Impone a la sociedad como forma básica de relación entre las personas las relaciones pecuniarias, proclama el dinero medida primera de valor y capital de todo lo existente. El capitalismo ha pervertido y humillado al hombre. En la sociedad burguesa "el hombre queda despojado no sólo de necesidades humanas, sino que pierde además necesidades *animales*"[32]. En la sociedad capitalista lo que alcanza un desarrollo pleno es el "dominio de la materia muerta sobre las personas"[33].

Al desenmascarar el carácter escandalosamente contradictorio de las relaciones capitalistas, su cinismo y antihumanismo, Marx

(30) C. Marx y F. Engels, *Obras*, t. XII, parte 1ª, pág. 200.
(31) C. Marx. *La Plusvalía*, parte 1ª, Moscú, 1955, pág. 262.
(32) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. III, pág. 656.
(33) *C. Marx y F. Engels sobre arte*, t. I, pág. 187.

y Engels contribuyeron en gran medida a destruir las ilusiones de la civilización burguesa. Con una profundidad y una fuerza incomparablemente mayores que las de quienes los precedieron, pusieron al desnudo el tono mezquino y gris, de estrecho espíritu mercantilista, que informa la vida de la sociedad capitalista, cuyas ficticias "victorias" se compran al "precio de la degradación moral"[34]. Pero Marx y Engels, a diferencia, por ejemplo, de Hegel, que observó también la descomposición del arte en la sociedad burguesa de su tiempo, vieron con toda claridad que la decadencia del arte en la época capitalista es una decadencia y degeneración precisamente del arte *burgués*. Estaban poseídos de un optimismo histórico total respecto al futuro de la humanidad y del arte del mañana.

En la propia sociedad capitalista, al lado del arte burgués existe y se desarrolla un arte antiburgués, democrático y proletario. Mas, el aniquilamiento del capitalismo, decían Marx y Engels, abrirá ante la humanidad posibilidades nunca vistas. Veían el futuro arte libre como síntesis vigorosa de la fuerza representativa y de la profundidad ideológica. Hablando de la tragedia de Lassalle "Franz von Sickingen", Engels esboza los caracteres del futuro arte dramático: "Una plena fusión de la gran hondura ideológica, del sentido histórico bien comprendido, cosas que atribuye usted, no sin motivo, al drama alemán, con la viveza y la eficiencia shakespearianas, sólo se alcanzará probablemente en el futuro, y no es de esperar que sean los alemanes quienes lo logren. En todo caso es precisamente en esa fusión en lo que veo el futuro del drama"[35].

Marx y Engels entendían que el camino que conduce al florecimiento del arte incluso en las condiciones del capitalismo, requiere de los artistas desprenderse de las ilusiones predominantes de la sociedad burguesa de modo que convirtiéndose en consecuentes realistas críticos, tengan en cuenta el papel histórico de la clase obrera y se aproximen a la ideología del Partido Comunista. Consideraban de mucha importancia el que se representara en el arte la lucha revolucionaria del proletariado. "La respuesta rebelde de la clase obrera al medio opresor que la rodea, sus convulsivos intentos —semiinconscientes o conscientes— de recobrar su condición de seres humanos, se hallan inscritos en la historia y han de ocupar, por tanto, el lugar que les corersponde en el campo del realismo"[36], escribió Engels a M. Harkness.

En estas u otras observaciones de Marx y Engels ya pueden verse los "perfiles" del principio leninista sobre el carácter de partido de la literatura y del arte.

Marx y Engels señalaron reiteradamente el inmenso valor de las obras de arte clásicas, en particular las de la antigua Grecia

(34) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XII, pág. 4.
(35) *Ibidem*, t. XXV, págs. 258-259.
(36) C. Marx y F. Engels. *Cartas selectas*, pág. 405.

y del Renacimiento, que "todavía nos siguen proporcionando placer estético y en cierto sentido conservan su significado de norma y de modelo inaccesible"(37).

Consideraban como uno de los grandes méritos de esas épocas artísticas el que su arte estuviera saturado por las ideas que exaltan el desarrollo libre y armónico del hombre, pese a que las condiciones propias de toda sociedad antagónica limitaran las formas en que podían manifestarse y plasmarse esas nobles ideas. A la vez que estimaban en todo su valor el arte clásico, Marx y Engels previeron que en la futura sociedad comunista el arte va a brillar con tal pujanza y plenitud que dejará muy a la zaga tanto en el aspecto ideológico como en el artístico al mundo griego y al Renacimiento.

Servirá de base a semejante progreso la verdadera libertad en el desarrollo de los hombres de talento. En el régimen comunista desaparecerán las monstruosas consecuencias de la especialización uniforme del trabajo; el hombre comunista será una personalidad desarrollada en todos los sentidos. La creación artística ocupará un firme lugar en la vida. Cada individuo será en mayor o menor medida un artista. De ese manantial de creación popular en masa surgirá la gigantesca corriente del nuevo clasicismo, el arte vivo y poderoso de la sociedad comunista.

La teoría estética de Marx y de Engels desbrozó el camino a este gran arte futuro. La Estética marxista —estética del proletariado revolucionario— hizo avanzar audazmente las ideas estéticas de la humanidad y ejerció un influjo enorme sobre el progreso artístico del siglo XIX y especialmente del XX.

* * *

Durante los últimos decenios del siglo XIX disminuyó el empuje del movimiento proletario revolucionario en el Occidente. Por cierto tiempo el capitalismo se estabilizó.

Después de la muerte de los fundadores del marxismo, fueron ocupando el primer puesto en el movimiento socialdemócrata revisionistas declarados al estilo del famoso Bernstein.

Ni siquiera los grandes teóricos y políticos marxistas de esa época se vieron libres de errores más o menos serios, en particular en Estética, que significaban una desviación del marxismo.

Sería, no obstante, un gran error subestimar la actividad de los socialdemócratas anteriores a Lenin que aplicaron en Estética y en la crítica de arte, las tesis de la filosofía marxista, aunque fuera de una manera unilateral y con errores, contribuyendo tanto a desarrollar, en algunos casos, los principios de la Estética marxista como a concretar y fundamentar algunos de los problemas particulares de la misma.

---

(37) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XII, parte 1ª, pág. 203.

Entre los teóricos marxistas aludidos cuyos trabajos sobre Estética son de mucha importancia, figuran ante todo F. Mehring y G. V. Plejánov.

Franz Mehring, hombre de brillantes dotes literarias, llamó la atención de Marx y Engels ya con sus artículos de juventud contra Bismarck poco antes de 1870, cuando aún militaba en las filas del campo democrático burgués. Posteriormente Mehring, ya socialista, pese a todos sus errores teóricos y políticos, a veces serios, fue según expresión de V. I. Lenin, una persona que "no se limita a querer ser marxista, sino que sabe serlo"(38). Al frente del ala izquierda de la socialdemocracia alemana y auténticamente revolucionario, Mehring luchó infatigablemente, si bien no siempre de manera consecuente, contra el revisionismo y el centrismo en las filas del partido, fustigó la ideología burguesa reaccionaria de su tiempo, el neokantismo y el nietzscheanismo. Y no fue una casualidad que al final de su larga vida junto con R. Luxemburgo y K. Liebknecht fuera uno de los fundadores del Partido Comunista de Alemania.

En la mayor parte de sus trabajos y sobre todo en los que le hicieron sentir la necesidad de comprender fenómenos artísticos concretos, Mehring realizó profundos análisis aplicando con espíritu de iniciativa el materialismo dialéctico.

En la enorme mayoría de sus trabajos de crítica, parte Mehring de la tesis básica de la Estética materialista sobre el reflejo de la realidad objetiva en el arte. El arte sólo es elevado, dice Mehring, cuando tiende a constituir un "microcosmo del mundo real"(39), y el artista sólo se convierte en un auténtico creador y, al mismo tiempo, en heredero de las mejores tradiciones del pasado cuando "actúa con plenitud de vida y se inspira en el medio social que le rodea"(40). Muestra que el reflejo fidedigno de la realidad en las imágenes artísticas, constituye la esencia del arte. Al analizar el drama de León Tolstói "El imperio de las tinieblas" y refiriéndose a la obra en general del gran escritor, señala Mehring que la fuerza del realismo de Tolstói se debe a que éste "echó «profundas raíces» en la vida de su pueblo y de su tiempo". Observa que la verdad de la vida captada por el genial artista se abre paso decididamente a través de la red que forman sus ilusiones de clase reaccionarias y de su moralidad preconcebida. "Para el poeta —escribe Mehring— no hay mejor elogio que el hecho de que su arte, en este drama, pese a todo, lucha victoriosamente contra la idea fija del fundador de una secta..."(41).

Guiándose por los principios del materialismo histórico, Mehring, propagandista de gran talento, parte del análisis de las con-

(38) V. I. Lenin. *Obras*, t. XIV, pág. 340. (Cfr.: *Materialismo y Empiriocriticismo*. Ediciones Pueblos Unidos, pág. 397).

(39) F. Mehring. *Trabajos de crítica literaria*, t. II. Moscú-Leningrado, 1934, pág. 297.

(40) *Ibidem*, pág. 459.

(41) *Ibidem*, pág. 290.

diciones sociales concretas de algún artista, para llegar a comprenderlas.

El valor de las concepciones estéticas e históricas de Mehring aparece con singular relieve en su trabajo "La leyenda de Lessing", publicada primero en forma de artículos y luego como libro. Engels habló del libro con encomio[42].

Mehring trazó un cuadro hondamente histórico de la actividad de Lessing, considerada en su esencia democrática y revolucionaria. El estro poético de Lessing, dice Mehring, estaba "forjado según modelos ingleses" en vez de los modelos del clasicismo cortesano francés, y no en vano fue un "arma de lucha de clases".

El tiempo de Lessing y luego de Goethe y de Schiller constituyó la época de la literatura clásica alemana, explicó Mehring, porque fue una época de agrupación de fuerzas revolucionarias.

En esa época "irrumpe en la literatura con tanto ímpetu como la poesía, el pensamiento flagelador, combativo y burlón"[43].

Mehring vio con claridad la decadencia de la literatura y del arte burgueses de su tiempo. Comprendió que la causa de tal decadencia se hallaba en el "desenfrenado culto" a la "bolsa del dinero", "enemigo mortal del auténtico arte". "La conciliación con el mezquino espíritu pequeñoburgués alemán ha inyectado a la literatura alemana el germen de la muerte", concluye Mehring refiriéndose a la literatura alemana del período posterior a Schiller[44].

Cuando en la segunda mitad del siglo XIX y en virtud del ascenso que se produjo en el movimiento democrático nacional apareció y se fortaleció en la literatura alemana la "corriente naturalista", Mehring consagró al ala izquierda de la misma numerosos artículos en los que manifestaba su simpatía por ella (Spielhagen y otros). Al mismo tiempo puso de manifiesto que sobre esta tendencia ejercían un influjo creciente las ideas de la pequeña burguesía alemana; desenmascaró la inclinación a "rehuir las grandes cuestiones del progreso cultural e histórico", a la "simple imitación de la naturaleza, lo que desprecia todo verdadero artista creador", es decir, se declaró contra el naturalismo.

Superando sus erróneas ideas de que "en el fragor de la batalla enmudecen las musas", habló Mehring de la necesidad de desarrollar un arte que intimara con el proletariado y con su lucha de clases, un arte pleno de optimismo histórico. Los proletarios de nuestros días, escribió, "exigen del arte no barro y

---

(42) "En general, del libro no puedo sino repetir lo que ya en más de una ocasión he dicho respecto a los artículos cuando aparecieron en *Neue Zeit;* es lo mejor que existe acerca de la génesis del Estado prusiano; puedo decir, aun más, que es lo único bueno sobre esta cuestión, y que en la mayor parte de los casos pone de manifiesto certeramente todas las interconexiones, hasta en los detalles". (C. Marx y F. Engels. *Cartas selectas,* 1948, pág. 464).

(43) F. Mehring. *Trabajos de crítica literaria,* t. II, pág. 290.

(44) *Ibidem,* pág. 461.

polvo, sino «el brillo festivo de las luces», como ha de ser propio del estado de ánimo natural, es decir históricamente condicionado, de una clase social segura de su victoria y que mira animosa al futuro"[45]. En otro lugar, refiriéndose a los principios del "auténtico realismo" habla de la mucha audacia y veracidad necesarias "para representar también lo que nace, es decir, lo que ha de aparecer y ya aparece cada día"[46]. Ideas semejantes expuso Mehring al analizar el drama de Gorki "Bajos fondos", al que consideraba como gran ejemplo de realismo. En esa obra, según entendía Mehring, la vida está representada con extraordinaria plenitud y no menos relieve, en todas sus tendencias. Ese "drama está por completo exento del desagradable carácter que a menudo causa una impresión tan repelente en los cuadros de miseria que presentan los poetas alemanes o franceses... Donde, en los bajos fondos, comienza a agitarse la auténtica vida, donde ha empezado desde hace mucho la lucha revolucionaria contra el régimen social del que son consecuencia los vicios y crímenes del proletariado indigente, resultaría unilateral y desde el punto de vista artístico falso —dado que el arte quiere ser un microcosmo del mundo real— representar siempre únicamente la miseria sin representar al mismo tiempo la esperanza que esa miseria engendra"[47].

Mehring acogió jubilosamente la revolución rusa de 1905, aplaudió la actividad combativa de los bolcheviques-leninistas y señaló la trascendencia histórico-mundial de aquellos acontecimientos.

Con el enorme "diapasón" del movimiento de 1905, con su carácter de "aurora de lo mejor", es decir, prólogo de la futura revolución socialista, relacionó Mehring, también, la aparición en Rusia del arte proletario revolucionario en la figura de Gorki. "La Revolución rusa —escribe— no es un acontecimiento meramente sensacional como se figuran Max Garden, «Pukunft» y otros, sino una lección que todo el mundo estudiará. La Revolución rusa ha creado ya, también, sus poetas, a Gorki por ejemplo"[48]. Mehring no pudo llegar a comprender hasta el fin el papel y la trascendencia de ese hecho ni pudo desarrollar de manera consecuente la teoría del arte proletario, socialista. La Estética de Mehring, materialista en su base, contiene varios elementos de idealismo que le son extraños, debidos, sobre todo, a influencias de la Estética de Kant, de quien Mehring sobreestimó la importancia considerándole como el creador de la "Estética científica".

A veces Mehring, en sus investigaciones científicas, se hace eco favorable del principio de la Estética kantiana concerniente al carácter "libre", desligado de todo interés material, de la crea-

(45) F. Mehring. *Trabajos de crítica literaria*, t. I, pág. 94.
(46) *Ibidem*, pág. 67.
(47) *Ibidem*, pág. 227.
(48) *Leipziger Volkszeitung* del 8 de febrero de 1905.

ción artística ("Exploraciones estéticas", 1890-1899); esa misma idea penetra también en algunas de sus investigaciones históricas. En contradicción con su propio análisis histórico, en general acertado, de la obra de Molière, afirma que el comediógrafo francés "no habría sido un gran poeta si, en cierta medida, no hubiera estado por encima de la lucha de clases"...[49]. Otro de los juicios erróneos —a que nos hemos referido más arriba— propios de Mehring estriba en considerar que los períodos de los grandes choques sociales resultan desfavorables para la elevación del arte: "En los días de lucha ruda y dura las musas callan"[50]. Este es el motivo de que Mehring se incline a menudo a aceptar la equivocada idea de que el proletariado durante la lucha por el poder no es capaz de crear grandes valores estéticos.

Los errores de Mehring, sin embargo, no han de impedirnos ver cuanto hizo él de positivo en defensa y fundamentación de la Estética marxista. Muchos de sus artículos, consagrados a las cuestiones de arte, conservan actualidad todavía en nuestros días.

Posee asimismo gran importancia para la historia de la Estética marxista la obra de G. V. Plejánov, primer marxista ruso que consagró numerosos trabajos a las cuestiones del arte y de la literatura.

En su persona el marxismo se enlazó, por primera vez, con las grandes tradiciones de los demócratas revolucionarios rusos, hizo suya la espléndida herencia estética que éstos nos legaron y continuó enriqueciéndola en varias cuestiones. Según palabras de A. A. Zhdánov, Plejánov "...trabajó mucho para desenmascarar las concepciones idealistas y anticientíficas sobre literatura y arte, para defender las principales tesis de nuestros grandes demócratas revolucionarios rusos, quienes nos enseñaron a ver en la literatura un poderoso medio de servir al pueblo"[51].

Pero al irse apartando, con el transcurso del tiempo, del marxismo revolucionario para acercarse cada vez más al objetivismo burgués y al reformismo ("menchevismo"), Plejánov, como es natural, no pudo utilizar con el debido rigor todo cuanto contiene de valioso el pensamiento estético democrático ruso, no pudo resolver con pleno acierto y científicamente varios problemas estéticos importantes. Sin embargo, en algunos de los trabajos de crítica literaria y sobre temas de historia y arte de Pléjanov, sobre todo de su período inicial, se percibe la fuerza y la profundidad del método dialéctico-materialista marxista. A dicho período se refería especialmente V. I. Lenin al señalar los grandes méritos de Plejánov ante el movimiento socialista ruso: "Durante 20 años, 1883-1903, dio un gran número de obras excelentes, en particular contra los oportunistas, los machistas y los populistas"[52].

---

(49) F. Mehring. *Trabajos de crítica literaria*, t. I, pág. 737.
(50) *Ibídem*, pág. 470.
(51) A. A. Zhdanov. *Informe sobre las revistas "Zviezdá" y "Leningrad"*. Moscú, 1952, pág. 19.
(52) V. I. Lenin. *Obras*, t. XX, pág. 333.

Plejánov prosiguió la línea de apoyo y defensa decididos del arte realista sostenida por la Estética democrática rusa. En las imágenes artísticas se plasma el conocimiento que de la realidad tiene el artista, conocimiento que es un resultado directo de la acción que la realidad ejerce sobre el que crea la obra de arte. "El arte empieza —escribió Plejánov— cuando el hombre vuelve a actualizar en sí mismo los sentimientos y los *pensamientos* que ha experimentado y formulado bajo la influencia de la realidad que le circunda, *dándoles expresión por medio de imágenes*"(53). Para Plejánov, la veracidad es una de las cualidades más valiosas del arte, cualidad que lo entronca con la ciencia, a la que Plejánov no contrapone al primero ni mucho menos, siguiendo con ello el ejemplo de Belinski, Chernishevski y Dobroliúbov. Al analizar la obra de Gleb Uspenski, Plejánov señala como uno de los méritos del artista y como prueba del gran talento del mismo el que en sus cuentos y relatos se capta verazmente la realidad objetiva sin que el escritor la embellezca en aras de sus simpatías e ilusiones populistas, y describa la decadencia de la vida campesina, el ascenso del capitalista rural, del kulak o campesino rico.

Ya en la aurora misma del arte se pone de manifiesto su sentido realista, dice Plejánov en su conocido trabajo "Cartas sin dirección" (1899-1900). La parte esencial de dicho trabajo está consagrada al problema concerniente al origen del arte, a demostrar que el arte se halla indisolublemente unido a la sociedad y condicionado por el desarrollo de los procesos materiales que se dan en la vida de la misma. Plejánov refuta de manera contundente las teorías idealistas de que el arte procede del "juego", y demuestra que el arte del hombre primitivo se encuentra íntimamente ligado al trabajo del hombre y nació del trabajo, el cual existió antes que el arte. También más tarde, en los "pueblos civilizados" persiste la conexión del arte con la base de producción y económica de la sociedad, pero adquiere un carácter complejo y mediato, determinado por la lucha de clases. "Para comprender *de qué manera* el arte refleja la vida —escribió Plejanov— es necesario comprender el mecanismo de esta última. Y el hecho es que en los pueblos civilizados la lucha de clases constituye en el mecanismo aludido uno de los resortes más importantes"(54). En un artículo sobre la dramaturgia y la pintura francesas, Plejánov muestra con toda brillantez la dependencia en que se encuentra del desenvolvimiento social y de la lucha que sostiene la burguesía ascendente contra la nobleza, los cambios de los gustos estéticos en boga y del arte mismo, desde Boucher hasta Gros y luego hasta David.

Plejánov refuta de manera categórica la idea de que el valor artístico de la obra de arte puede aquilatarse con un criterio estrictamente subjetivo. Para él dicho valor está en indisoluble fun-

(53) G. V. Plejánov. *Arte y literatura*. Moscú, 1948, pág. 43.
(54) G. V. Plejánov. *Obras*, t. XIV, pág. 118.

ción de la verdad realista. Plejánov dirige esta idea contra el decadentismo subjetivista de la Estética y del arte formalista. "Supongamos que un pintor desea representar a una «mujer vestida de azul» —dice Plejánov—. Si lo que pinta en su tela es, en efecto, parecido a tal mujer diremos que ha logrado pintar un buen cuadro. Si en lugar de una mujer con un vestido azul vemos en la tela algunas figuras estereométricas pintadas de color azul con mayor o menor intensidad y más o menos burdamente, diremos que ha pintado lo que se quiera, pero no un buen cuadro. Cuanto más corresponda la ejecución a la idea, es decir —para emplear una expresión más general— cuanto más corresponda la forma de la obra de arte a la idea, tanto mejor lograda la obra resulta. He ahí la medida objetiva"(55).

Ya en el trabajo a que nos referimos enlaza Plejánov verdad y contenido ideológico. Para él, la "idea" de la obra de arte, hablando en términos generales, no es otra cosa que el *contenido* real, vital. Según su más profunda convicción, a este contenido realista ha de corresponder una forma artística realista, precisa y comprensible.

El problema que trata del contenido ideológico de la obra de arte, ocupa un importantísimo lugar en los trabajos estéticos y críticos de Plejánov, con lo que vuelve a ponerse de manifiesto el vínculo que le une a las tradiciones de la Estética democrático-revolucionaria, la cual tuvo en muy alta estima el valor ideológico de la creación artística.

El contenido ideológico de la obra de arte implica, ante todo, la existencia de un contenido social, importante y avanzado. "El arte adquiere valor social —dice Plejánov— tan sólo en la medida en que represente, evoque o transmita actos, sentimientos o hechos que poseen gran importancia para la sociedad"(56). De ahí que "el mérito de una obra de arte está determinado en última instancia por el peso específico de su contenido"(57), por la profundidad de la idea que recoge.

El artista está llamado a ser el intérprete de los pensamientos y de los sentimientos de la sociedad que surgen en el proceso del desarrollo progresivo de la misma. ¿Por qué fue tan grande la influencia de los cuadros de David?, pregunta Plejánov, a lo que responde: "Expuesto en 1789, el mismo año en que dio comienzo la gran conmoción revolucionaria, «*Bruto*» alcanzó un éxito impresionante. Hacía *comprensible* lo que se había convertido en la necesidad más honda y perentoria de la existencia, o sea, de la *vida social* de la Francia de entonces"(58).

La falta de contenido es un grave defecto del arte, propio sólo de las épocas de decadencia y descomposición. No se trata

(55) G. V. Plejánov. *Obras*, t. XIV, pág. 180.
(56) *La herencia literaria de G. V. Plejánov*. Recopilación, 3, pág. 25.
(57) G. V. Plejánov. *Obras*, t. XIV, pág. 137.
(58) *Ibidem*, pág. 112.

de que el arte en general esté exento de toda idea, es decir, de todo contenido. Como afirma con mucho acierto Plejánov, esta situación no puede darse. Llamamos obra sin contenido a la que no se inspira en ideas avanzadas, desnaturaliza la realidad y, por ende, en vez de enriquecer los conocimientos que de ella tenemos, los desvirtúa; en vez de educar al hombre, lo pervierte. Así es, ante todo, el arte formalista de la burguesía imperialista, arte que indignaba a Plejánov. Una idea falsa, decía Plejánov, ha de perjudicar forzosamente a la obra artística, pues introduce la mentira en la psicología de los personajes. Con admirable maestría crítica revela Plejánov la dependencia en que se halla el valor artístico respecto al contenido ideológico, tomando como ejemplo la obra de Ibsen. A la vez que destaca los aspectos positivos del arte de Ibsen, atrayentes por su "inquietud moral", por su "gusto por las ideas", Plejánov reprocha acremente al dramaturgo no haber sido "ideológico hasta el fin", haber llevado a sus obras ideas poco claras, abstractas.

Apartarse de un gran contenido social, empobrece la obra de un artista. La época del imperialismo, observa Plejánov, fomenta la vacuidad ideológica en el arte: "El individualismo extremo de la época de la decadencia burguesa cierra al artista todas las fuentes de la verdadera inspiración. Los ciega por completo para cuanto acontece en la vida social y los condena a una ocupación estéril con vivencias personales horras de todo contenido y con invenciones morbosamente fantásticas"(59). La falta de contenido provoca la decadencia del talento y lleva a una descomposición del arte. Con honda penetración, señala Plejánov peligrosos síntomas en la obra de Knut Hamsun al analizar su obra "A las puertas reales" cuyo protagonista sueña con la llegada de un "gran terrorista" llamado a "aniquilar obreros". El incremento de esas ideas reaccionarias, misantrópicas, de la burguesía imperialista condujeron más tarde a Hamsun, de manera inevitable, al fascismo, agostaron sus relevantes dotes.

La vacuidad ideológica diferencia crudamente, como subrayó Plejánov en reiteradas ocasiones, el arte decadente burgués de nuestros días, del realismo clásico. En varios artículos importantes ("El movimiento proletario y el arte burgués", "El arte y la vida social"), Plejánov critica, severo, el decadentismo burgués, las obras de los postimpresionistas. En su cuaderno de notas hace características confrontaciones estre las "obras" modernas y las de los realistas clásicos. "Feria de ganado en una plaza con árboles —escribe refiriéndose al cuadro de un impresionista italiano—. Los efectos de luz son realmente buenos... Pero cuando se trata del hombre, exigimos más. Compárese con «La Última Cena» de Leonardo da Vinci"(60). Y más adelante: "«Entierro en la aldea». Esto es todo un drama. Pero, ¿dónde figura, en este cua-

(59) *La herencia literaria de G. V. Plejánov.* Recopilación, 4, pág. 202.
(60) *Ibídem,* Recopilación, 3, pág. 276.

dro? En él no se da. El autor no mira más que lo pintoresco... Pero nada más... (Compárese con los entierros de Nekrásov y de Perov)"[61].

A la vez que señalamos la gran trascendencia y el valor de la lucha de Plejánov por un arte con contenido ideológico, no podemos pasar por alto las incongruencias que en ella se manifiestan. Toda la lucha en pro de un arte con contenido ideológico y una consciente orientación social, va dirigida, naturalmente, contra la Estética de Kant. En varios casos Plejánov somete a Kant a una incisiva crítica, pero a veces hace grandes concesiones a las ideas del filósofo alemán. Sustenta, con mucho acierto, que al hombre social sólo puede parecerle bello "lo que le es útil, es decir, lo que tiene importancia para su lucha por la existencia contra la naturaleza o contra otro hombre social", pero al mismo tiempo intenta separar lo estético de lo utilitario tanto en la misma obra de arte como en la percepción artística: "Se entra en conocimiento de lo útil *por medio de la razón;* de lo bello, *gracias a la capacidad contemplativa.* La esfera de la primera es el *cálculo;* la de la segunda, el *instinto*"[62]. En este caso, todo el contenido socialmente valioso del arte del que entra en conocimiento la razón, queda proyectado más allá de lo propiamente artístico, fuera de la belleza percibida "gracias a la capacidad contemplativa". Esta posición constituye una manifiesta tendencia de sentido kantiano. Plejánov deja incólume la tesis kantiana sobre el "juicio del gusto puro" aplicada respecto a los individuos como tales y entiende que no puede ser aplicada sólo respecto al juicio de la colectividad social, siempre utilitario en una u otra forma: "El juicio del gusto presupone, sin duda alguna, la ausencia de consideraciones utilitarias de toda clase en el individuo que lo formula"[63]. Resulta que el individuo se manifiesta al margen de todo nexo de clase y social, como ser biológico; mas, para un marxista, es indudable que cualquier juicio de valor de un individuo, incluso el juicio más desinteresado o "puro", es, ante todo, un hecho social.

Los errores kantianos, que apuntan incluso en el período inicial de la actividad de Plejánov, su período marxista más creador, se acentuaron en su período menchevique, cuando Plejánov luchó en el plano ideológico y en el de organización contra los marxistas-leninistas.

En Plejánov el kantismo se da ligado a su actitud hostil respecto a la doctrina leninista sobre el carácter de partido del arte. Lenin y los leninistas desenmascararon la pseudo "ausencia de partidismo" de la literatura burguesa, estimaban normal la aparición de un nuevo arte revolucionario en el fuego de la lucha de clases del proletariado, arte vinculado en el plano ideológico y de organización con el partido proletario marxista. En

(61) *La herencia literaria de G. V. Plejánov.* Recop., 3, pág. 266.
(62) G. V. Plejánov. *Obras,* t. XIV, pág. 119.
(63) *Ibidem.*

cambio Plejánov afirmaba que un arte de ese tipo sería forzosamente "de segunda categoría". Reprochaba a Gorki el haberse esforzado por "propagar las concepciones de Marx" en su novela "La madre", esa gran obra, fundamental, con que se inicia el realismo socialista.

Trascendieron negativamente en las ideas de Plejánov, las concesiones que hizo éste a la denominada "teoría de los jeroglíficos" según la cual las imágenes de la realidad que surgen en la conciencia del hombre son "signos convencionales", "jeroglíficos" y no reproducciones, "moldes" de la realidad. Aplicada a la Estética, la "teoría de los jeroglíficos" llevaba a la negación del realismo, justificaba y fomentaba las tendencias místicas, el simbolismo en arte. Fue objeto de demoledora crítica por parte de V. I. Lenin ("Materialismo y empiriocriticismo").

Aun poniendo acertadamente de manifiesto el sentido social del arte de varias épocas, partiendo de la concepción marxista del arte como reflejo de la vida social y de su lucha de clases, tampoco a este problema logró dar Plejánov una solución consecuentemente científica. Concebía todas las épocas y todas las corrientes artísticas ante todo como fruto inevitable, sujeto a ley, de las condiciones históricas económico-sociales. El "objetivismo" hostil al marxismo-leninismo llevó a Plejánov a un relativismo en los juicios de valor: todas las corrientes son "igualmente verdaderas", pues han aparecido por el rigor de una ley y no por el capricho de alguna imaginación subjetiva. De ahí que, al entender de Plejánov, la historia de las artes como ciencia se ocupe sólo del estudio de las relaciones causales del devenir histórico, pero no formula juicios de valor.

No admitió Plejánov que se pudiera hablar de la herencia de la cultura progresiva del pasado tal como plantea el problema el marxismo-leninismo —único aspecto acertado— y, en consecuencia, no pudo estimar de manera justa muchas obras notables del arte de otros tiempos. Se sintió demasiado inclinado a elucidar el aspecto de clase e ideológico del arte. En algunas ocasiones Plejánov redujo a ese aspecto todo el contenido histórico concreto del arte. Consagró varios artículos brillantísimos a explicar y divulgar la obra de los grandes escritores rusos del siglo XIX, pero en algunos de los trabajos aludidos Plejánov incurrió en error por basarse en una concepción metafísica de la "pertenencia de clase" de tal o cual escritor. Estimó, erróneamente, que escritores como Pushkin, Lérmontov, Gógol y Tolstói eran "escritores costumbristas de los nidos de la nobleza" y, cautivos por entero de su concepción clasista del mundo, no representaban la vida de los nobles por su faz negativa, es decir, "desde la parte por la que se habría podido descubrir la contraposición de intereses entre la nobleza y los campesinos, sino por el aspecto desde el que dicha *contraposición resultaba completamente imperceptible...*"(64). Al tratar, reiteradamente, de la obra de Tolstói, Ple-

(64) G. V. Plejánov. *Obras*. Bajo la dirección de D. Riazánov. Gosizdat, t. X, pág. 380.

jánov vio el origen de las utopías filosófico-religiosas del gran escritor en una "ruptura con su época", sin darse cuenta de que el genial artista reflejaba en dichas utopías las concepciones de los campesinos, de espíritu patriarcal, como demostró V. I. Lenin con profunda sagacidad. Para Plejánov, Tolstói fue en todo un "aristócrata hasta la médula"(65). Sabido es que esas inclinaciones erróneas y simplistas de Plejánov fueron ampliamente aprovechadas por los sociólogos vulgares, quienes veían el objetivo más alto del estudio del arte en "poner al descubierto la pertenencia de clase" de tal o cual artista.

Pese a las equivocaciones y a la confusión en que cayó Plejánov respecto a importantes problemas de la Estética, ante nosotros aparece, en conjunto, como un ardiente partidario del arte realista, próximo al pueblo y comprensible para él.

Continuador directo de los demócratas revolucionarios, Plejánov, a consecuencia de sus errores idealistas, no pudo asimilarse plenamente todo cuanto aquellos crearon de valioso para desarrollarlo. Los verdaderos sucesores en la línea de las grandes tradiciones del movimiento ruso revolucionario y de liberación, así como de la filosofía social y de la Estética progresivas, fueron V. I. Lenin y el Partido Comunista por él creado.

* * *

A finales del siglo XIX, el centro del movimiento revolucionario del mundo se desplazó del Occidente hacia el Oriente. Rusia se convirtió en el hogar del leninismo, punto culminante de la cultura rusa y mundial.

La nueva estapa en el avance de la Estética marxista se halla ligada a la historia del Partido Comunista de la Unión Soviética, a la actividad de su fundador genial y sabio jefe V. I. Lenin y a la de sus colaboradores. En la política elaborada por el Partido Comunista, los problemas relativos a la cultura artística ocupan un importante lugar. El Partido confiere enorme valor al papel ideológico y educativo del arte, ve en él un medio para la transformación revolucionaria de la realidad.

V. I. Lenin, sus discípulos y seguidores han elevado la Estética marxista a un nuevo y superior estadio.

Para comprender y valorar en toda su trascendencia la enorme aportación de Lenin a la Estética marxista, es necesario recordar cómo impulsó Lenin la teoría materialista y marxista del conocimiento, la ciencia filosófica marxista.

La teoría leninista del reflejo forma la base filosófica de la Estética marxista, proporciona criterios auténticamente científicos para la recta comprensión del arte y para descubrir las leyes de su desarrollo. Sirve de arma invencible en la lucha contra to-

(65) G. V. Plejánov. *Obras*. Bajo la dirección de D. Riazánov. Gosizdat, t. XXIV, pág. 277.

das las variedades de la Estética idealista y materialista vulgar, contra el oscurantismo, la mística, la simplificación y la vulgarización en la teoría y en la práctica de la creación artística.

La teoría del reflejo facilita la base teórica del realismo en arte, de la naturaleza artística de la creación en arte como forma específica para el conocimiento de la realidad. Explica la importancia que posee el estudio de lo que tienen de específico las distintas formas en que se refleja la realidad, desarrolla la doctrina estética de Marx y Engels acerca de los procedimientos para la comprensión científica y artística del mundo, acerca de la diversidad de tales procedimientos.

La conciencia del hombre, explica Lenin, refleja la realidad objetiva, que posee existencia independiente, puede entrar en conocimiento certero de la realidad que nos circunda y de las leyes a que ésta se halla sujeta. "El «realismo ingenuo» de todo hombre de buen sentido que no haya pasado por un manicomio o por la escuela de los filósofos idealistas —indica Lenin— consiste en admitir que las cosas, el medio, el mundo, existen *independientemente* de nuestra sensación, de nuestra conciencia, de nuestro *YO* y del hombre en general... Nuestras sensaciones, nuestra conciencia, son sólo la imagen del mundo exterior, y de suyo se comprende que el reflejo no puede existir sin lo reflejado, mientras que lo reflejado existe independientemente de su reflejo. El materialismo pone *conscientemente* en la base de su teoría del conocimiento la convicción «ingenua» de la humanidad"(66).

El conocimiento es un producto del desarrollo histórico de la humanidad, enseña Lenin. "...La lógica y la teoría del conocimiento —observa— han de ser inferidos del «desarrollo» de toda la vida de la naturaleza y del espíritu"(67). Los límites del conocimiento humano no tienen fin. No existen en el mundo objetos y fenómenos no cognoscibles, existen sólo objetos y fenómenos no conocidos aún por el hombre. Nos sirve de criterio para juzgar de la rectitud de nuestro conocimiento el hacer práctico social.

El conocimiento es una aproximación eterna y sin fin del pensamiento al objeto. "El *reflejo* de la naturaleza en el pensar del hombre —escribió Lenin— ha de entenderse no de manera «muerta», «abstracta», *no sin movimiento* ni sin contradicciones, sino en un perpetuo proceso de movimiento, en el que surgen las contradicciones y se resuelven"(68).

"...Para todo materialista —indica Lenin— la sensación es, en realidad, el vínculo directo de la conciencia con el mundo exterior..."(69). Nuestras sensaciones y representaciones son "foto-

---

(66) V. I. Lenin. *Obras, t.* XIV, págs. 57, 58. (Cfr.: *Materialismo y empiriocriticismo*", Ediciones Pueblos Unidos, pág. 65).

(67) *Recopilación de trabajos de Lenin,* IX, pág. 31.

(68) *Ibidem,* pág. 227.

(69) V. I. Lenin. *Obras.* t. XIV, pág. 39. (Cfr.: *"Materialismo y empiriocriticismo"*, Ediciones Pueblos Unidos, pág. 44).

grafías", "moldes", "copias", "representaciones mentales", "imágenes" de cosas y fenómenos reales del mundo que nos circunda.

Trazando un esquema del complejo proceso de la cognición, Lenin escribe: "El pensamiento, al elevarse de lo concreto a lo abstracto, no se aparta —si es *correcto*— de la verdad, sino que se acerca a la misma. La abstracción *de la materia, de una ley* de la naturaleza, la abstracción *del valor,* etc., en una palabra, *todas* las abstracciones científicas (bien hechas, serias, no disparatadas) reflejan la naturaleza más profundamente, con más fidelidad, *con mayor plenitud.* De la viva contemplación al pensamiento abstracto y *de él al hacer práctico,* tal es el camino dialéctico de la cognición *de la verdad,* del conocimiento de la realidad objetiva"(70).

La teoría materialista del conocimiento nos proporciona la llave para descubrir, para interpretar el proceso de la creación artística que constituye un aspecto especial de la cognición, de la asimilación de la realidad.

El desarrollo del conocimiento constituye un proceso infinito de aproximación a la verdad absoluta. "...El pensamiento humano —escribe Lenin— es por su naturaleza capaz de darnos y nos da en efecto, la verdad absoluta, que resulta de la suma de verdades relativas. Cada fase del desarrollo de la ciencia añade nuevos granos a esta suma de verdad absoluta; pero los límites de la verdad de cada tesis científica son relativos, tan pronto ampliados como restringidos por el progreso ulterior de los conocimientos... Desde el punto de vista del materialismo moderno, es decir, del marxismo, son históricamente condicionados los *límites* de la aproximación de nuestros conocimientos a la verdad objetiva, absoluta, pero es *incondicionada* la existencia de esta verdad, es incondicionado el hecho de que nos aproximamos a ella. Son históricamente condicionados los contornos del cuadro, pero es incondicionado el hecho de que este cuadro representa un modelo objetivamente existente... En una palabra, toda ideología es históricamente condicionada, pero es incondicional que a toda ideología científica (a diferencia, por ejemplo, de la ideología religiosa) corresponde una verdad objetiva, una naturaleza absoluta"(71).

Estas indicaciones de Lenin poseen un enorme valor para la Estética, para la comprensión e interpretación materialista del desarrollo del arte, para la explicación correcta de la creación artística, pues si tenemos ante nosotros una auténtica obra de arte, ésta ha de encerrar en sí inevitablemente la verdad absoluta. De este planteamiento del problema se desprende la famosa tesis de Lenin de que si se da un gran artista, ha de reflejar éste en su obra por lo menos algunas de las facetas esenciales de la revolución como realidad históricamente determinada.

---

(70) *Recopilación de trabajos de Lenin,* IX, págs. 183, 185.

(71) V. I. Lenin. *Obras,* t. XIV, págs. 122, 123. (Cfr.: *Materialismo y empiriocriticismo,* Ediciones Pueblos Unidos, pág. 142).

Subrayando el carácter histórico del conocimiento humano y la continuidad de su desarrollo, indica Lenin que "la verdad es un proceso. De la idea subjetiva va el hombre a la verdad objetiva *a través* del «quehacer práctico»..."[72]. La práctica constituye el criterio fundamental de la verdad en lo tocante al conocimiento humano, es la comprobación de lo que tiene de certero dicho conocimiento. Por este motivo "...el punto de vista de la vida, de la práctica, debe ser el punto de vista primero y fundamental de la teoría del conocimiento. Y conduce infaliblemente al materalismo, apartando desde el comienzo mismo las lucubraciones interminables de la escolástica profesoral"[73].

La práctica histórico-social de las personas constituye la comprobación y la medida del carácter objetivo del conocimiento; por medio de la práctica demuestra el hombre la corrección objetiva de sus ideas, de sus conceptos, de las conclusiones científicas y de las imágenes del arte.

* * *

En muchos de sus trabajos, habla Lenin del carácter específico de la creación artística. Formuló los principios más importantes sobre dicho carácter específico de la creación artística en su conocido artículo "Organización de partido y literatura de partido". Investigó el problema en todos sus aspectos en los geniales trabajos que consagró a León Tolstói así como en varias cartas dirigidas a Inés Armand, a A. M. Gorki, a A. V. Lunacharski y a otros.

Mientras la ciencia fija los resultados de la cognición de las leyes de la realidad en forma de conceptos y fórmulas lógicos acabados, el arte llega a conocer el mundo mediante la plasmación en imágenes de los hechos concretos de la realidad, individuales. Es como si el arte volviera a crear las escenas vivas de la realidad, trozos de la vida misma de cuyos fenómenos elige los que revelan de manera más brillante los rasgos característicos temporales.

En carta a Inés Armand del 24 de enero de 1915, al examinar críticamente el plan del folleto que Armand preparaba sobre la libertad en el amor, expone unas penetrantes observaciones acerca de las particularidades de la creación artística. Subrayando que el tema concerniente a un caso individual, al amor, ha de ser tratado en una obra de arte, en una novela, Lenin indica, entre paréntesis: "...(pues en esta cuestión *el quid* radica por entero en la situación *individual*, en el análisis *de los caracteres* y de la psicología de unos tipos *dados*)..."[74].

---

(72) *Recopilación de trabajos de Lenin*, IX, pág. 237.
(73) V. I. Lenin. *Obras*, t. XIV, pág. 130. (Cfr.: *Materialismo y empiriocriticismo*, Ediciones Pueblos Unidos, pág. 150).
(74) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXV, pág. 141.

Las observaciones de Lenin acerca de la novela y de su carácter específico, son de gran importancia para comprender las particularidades de la creación artística en general.

El arte trata siempre de un caso particular, individual, de la realidad, de la vida; responde a una situación concreta, analiza los caracteres y la psicología de unos personajes dados y partiendo de esa base entra en conocimiento de determinadas facetas de la realidad y las valora, pone de relieve las leyes que son inherentes a la misma.

Además, el arte auténtico no reproduce, como se sabe, hechos casuales, los primeros que se encuentran a mano. En el arte posee una enorme trascendencia la selección, el plasmar lo típico. Al representar aspectos típicos de la realidad, el arte efectúa grandes y profundas generalizaciones. De ahí la observación de Lenin de que el objetivo del arte realista estriba en dar forma típica a los fenómenos de la vida. Así, por ejemplo, al proponer a Lunacharski un tema para hablar contra los mencheviques, subrayó Lenin, como de pasada, la importancia de crear un retrato típico para desenmascarar la esencia del menchevismo. Escribía a Lunacharski: "Fustíguelos por su *mezquino procedimiento* de guerra. Haga de ellos un *tipo*. Trace su retrato de cuerpo entero citándolos a ellos mismos"(75).

En carta a Inés Armand, Vladímir Ilich, al referirse a la novela de V. Vinnichenko "Legados paternos" no se limita a dejar constancia de su actitud netamente negativa respecto a la literatura decadente; defiende, además, la idea de que en lo típico radica la base de la honda vitalidad de las imágenes artísticas. Sustituir los fenómenos típicos por la representación de "horrores", indica Lenin, lleva a deformar y falsear la realidad en la obra de arte.

"Por separado se dan, naturalmente, en la vida —escribe Lenin— todos los «horrores» que describe Vinnichenko. Pero reunirlos todos juntos y de *esa* manera significa *pintarrajear* horrores. alarmar la propia imaginación y la del lector, «hundirse» a sí mismo y «hundirle» a él"(76).

El artista auténtico no puede crear sin el *contacto directo con la realidad representada, sin conocerla en todo cuanto tiene de realidad concreta.* Sólo un estudio profundo y polifacético de la vida permite al artista crear una obra importante, veraz, de alto valor artístico.

En las obras de León Tolstói y de Gorki, admira Lenin el verdadero conocimiento de la vida, su verdad profunda.

Indica Lenin que el significado artístico de una determinada obra de arte depende del conocimiento que el autor tenga de la vida. "Cuando un autor —observa Lenin— dedica sus relatos a un tema que desconoce, la obra que produce no es artística"(77).

(75) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXIV, pág. 288.
(76) *Ibídem*, t. XXXV, pág. 107.
(77) *Ibídem*, t. XXXIII, pág. 101.

Lenin recuerda constantemente que las fuerzas del artista aumentan cuando entra éste en contacto con la realidad en que se inspira y de la que arranca el énfasis de su creación.

Alegrándose de que en 1913 a Gorki se le presentara la posibilidad de volver a Rusia, Lenin aprueba sin reservas la intención del escritor de regresar a su país y comenta: "Para un escritor revolucionario, la posibilidad de vagar por Rusia (por la nueva Rusia) significa poder golpear luego cien veces más a los Románov y compañía..."[78]. De esos principios de Lenin se sigue con toda evidencia que la fuerza efectiva y revolucionaria del arte en dicho período constituía, precisamente, en generalizar los hechos concretos de la vida, en desenmascarar el capitalismo y, de este modo, ejercer influencia revolucionaria sobre las masas.

Acerca de la necesidad que tiene el artista de observar la vida y ver en ella lo nuevo, también habla Lenin en carta del 31 de julio de 1919, dirigida a Gorki. "De *observar* —escribe Lenin— es preciso hacerlo abajo, donde cabe *ver* la labor para la nueva organización de la vida, en el poblado obrero de provincias o en el campo..."[79]. Haciendo notar que, permaneciendo en Petrogrado, un escritor sólo podría ver restos del pasado de la excapital, centro del que los obreros de vanguardia se habían marchado para irse al frente o al campo y donde había en gran desproporción numerosos intelectuales sin trabajo, Lenin dice, más adelante: "Usted, aquí, como artista, no *podrá* observar ni estudiar ni lo nuevo del ejército ni lo nuevo del campo ni lo nuevo de las fábricas. Usted se ha privado de la posibilidad de hacer lo que daría satisfacción a un artista..."[80].

El artista, indica Lenin, ha de observar cómo se estructura la vida en el campo, en una fábrica de provincias o en el frente porque "allí, mediante la simple observación, es fácil distinguir de los brotes de lo nuevo la descomposición de lo viejo"[81].

La teoría leninista del reflejo acentúa el papel activo del pensar en el proceso de la cognición y de la transformación del mundo. "La conciencia del hombre no sólo refleja el mundo objetivo, sino que además lo crea"[82]. Lenin entiende ese activo papel de la conciencia como acción transformadora del hombre, revolucionaria y práctica: "El mundo no satisface al hombre y el hombre con su acción decide modificarlo"[83].

Las proposiciones de Lenin concernientes al carácter creador de la conciencia son de enorme importancia para la Estética. Adquieren el significado de arma poderosa en la lucha contra todas las corrientes antirrealistas, en la lucha contra el naturalismo y el formalismo. Con esas proposiciones se afirma la alta misión educadora del arte.

---

(78) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXV, pág. 61.
(79) *Ibídem*, págs. 348, 349.
(80) *Ibídem*, pág. 349.
(81) *Ibídem*, pág. 350.
(82) *Recopilación de trabajos de Lenin*, IX, pág. 257.
(83) *Ibídem*, pág. 259.

En conexión indisoluble con la doctrina que trata de la función transformadora de las ideas se refirió Lenin al papel del ensueño, de la fantasía en el proceso de la cognición. "Esta capacidad —dice Lenin— es extraordinariamente valiosa. En vano hay quien cree que sólo es necesaria al poeta. ¡Tonto prejuicio! Es necesaria hasta en matemáticas; ni siquiera el descubrimiento del cálculo diferencial e integral habría sido posible sin fantasía"(84). Ya en la generalización más simple, en la más elemental de las ideas generales, indica Lenin, "*hay* cierta porción de *fantasía*"(85). "¡Es necesario soñar!", advirtió Lenin en su libro "¿Qué hacer?". Pero estaba en contra de las quimeras vacuas, separadas de la vida, contra el ensueño estéril, en contra de que "la fantasía se despegue de la vida". Para Lenin el ensueño verdadero es el que resulta útil, el ensueño como impulso para el trabajo, como previsión revolucionaria, como conclusión inferida del desarrollo de la vida misma, es, en fin, el ideal revolucionario a cuya consecución lleva la lucha liberadora del pueblo.

La actividad práctica transformadora del hombre que conoce las leyes del mundo circundante permite prever el curso del desarrollo, abarcar con la mirada un gran trecho del camino a recorrer y luego convertir el sueño en realidad, trocar en existencia efectiva lo que parecía mero ideal.

Los principios de Lenin sobre el papel del ensueño, de la fantasía en el proceso del conocer son de un valor inestimable para comprender cuál es el lugar que corresponde a la imaginación, a la fantasía, en la creación artística, para la justa interpretación del significado que posee el ideal artístico. Sabido es que los sociólogos vulgares y otros teóricos simplistas han negado la importancia de la fantasía en la obra de arte. Mas, negar el ensueño y la imaginación en la esfera de la creación artística impedía comprender acertadamente el proceso creador del artista en toda su complejidad y en su contradictoria naturaleza, llevaba a la estrecha copia simplemente empírica y empobrecida de los fenómenos de la vida y con ello quedaban excluidos de la tendencia realista la mayor parte de los grandes maestros de la palabra, del pincel y del estique.

La elucidación acertada, materialista, del papel y de la importancia que corresponden a la imaginación en la obra de arte así como del ideal entendido como previsión artística, como encarnación en arte de los anhelos progresivos de las masas, de su lucha por un mundo mejor, permite valorar con un nuevo criterio las distintas formas del realismo, verlas como estadios históricamente concretos de la cognición artística, de la asimilación artística del mundo.

Para la lucha contra la Estética idealista de nuestros días resulta de gran importancia la crítica que hizo Lenin de la filoso-

(84) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXIII, pág. 284.
(85) *Recopilación de trabajos de Lenin*, XII, pág. 339.

fía burguesa reaccionaria. Lenin demostró que todos los filósofos burgueses de nuevo cuño repiten y mascan los peores componentes de la filosofía idealista del pasado, desde Berkeley hasta Kant. Poniendo al desnudo la esencia de clase de la "nueva filosofía" de Mach y de sus seguidores occidentales y rusos, mostró su esencia eminentemente reaccionaria e hizo ver que dicha filosofía desempeñaba un papel favorable para la burguesía imperialista. Poniendo al descubierto hasta sus propias raíces ese carácter reaccionario e idealista del machismo, Lenin reveló cuáles eran las bases ideológicas y de clase del decadentismo y del formalismo. lo que tenía su Estética de caduco y de reaccionario, su esencia antipopular. En este sentido fue de gran trascendencia la profunda crítica que hizo Lenin de la teoría idealista de los símbolos, de los jeroglíficos.

Indica Lenin que la teoría de los símbolos, al suscitar la desconfianza respecto a los datos que nos proporcionan los sentidos, lleva al agnosticismo y al idealismo. "Está fuera de duda que la imagen nunca puede igualar enteramente al modelo; pero una cosa es la imagen y otra el símbolo, el *signo convencional*. La imagen supone necesaria e inevitablemente la realidad objetiva de lo que se «refleja». El «signo convencional», el símbolo, el jeroglífico, son nociones que introducen un elemento completamente innecesario de agnosticismo"[86].

La teoría de los jeroglíficos, como es notorio, constituyó y sigue constituyendo la base "teórica" de las corrientes formalistas del arte burgués, comenzando con el simbolismo y terminando con el cubismo, el futurismo y el superrealismo. La profunda incongruencia de estas tendencias respecto a la naturaleza del arte se pone de manifiesto en el hecho de que destruyen el pensar artístico sustentado en imágenes, aniquilan la forma realista, sustituyen el hondo conocimiento de la realidad por la arbitrariedad subjetiva, por un individualismo anarquista que lleva a la liquidación del arte en general.

* * *

Refiriéndose a la función que desempeñan las ideas avanzadas y la literatura en el desarrollo de la sociedad, Lenin escribió: *"El papel de combatiente de vanguardia puede ser desempeñado sólo por el partido que se inspire en una teoría de vanguardia.* Para hacerse una idea concreta, aunque sea aproximada, de lo que esto significa, que recuerde el lector a predecesores de la socialdemocracia rusa como Herzen, Belinski, Chernishevski y a la brillante pléyade de revolucionarios de los años setenta; que piense

(86) V. I. Lenin. *Obras*, t. XIV, pág. 223. (Cfr.: *Materialismo y empiriocriticismo*, Ediciones Pueblos Unidos, pag. 259).

en la trascendencia mundial que adquiere ahora la literatura rusa; que piense... ¡pero basta ya con esto!"[87].

Este elevado juicio sobre la literatura rusa que reflejaba el creciente empuje del movimiento de liberación en nuestro país y el reconocimiento de su importancia mundial, son un claro testimonio del valor inmenso que adquiere la obra de arte si se hace eco de las ideas avanzadas y recoge los anhelos de las amplias masas populares, si encierra en sí una elevada verdad artística.

A ese criterio nos llevan precisamente tanto la teoría leninista del reflejo como los brillantes juicios que sobre las obras de los grandes escritores rusos encontramos en las de Lenin.

Para comprender los principios estéticos de Lenin son de mucha importancia sus artículos sobre León Tolstói.

Lenin estimaba en Tolstói al artista eximio, valoraba "el más sobrio realismo, el arrancar todas las máscaras, cualesquiera que fuesen"[88], propio de Tolstói. Veía la obra del genial escritor como reflejo de las contradicciones reales que se dan en la vida rusa después de la reforma de 1861, como reflejo de la fuerza y de la debilidad del movimiento campesino. Observando en las concepciones de Tolstói patentes contradicciones, indica Lenin que "las contradicciones en las ideas de Tolstói, no son únicamente contradicciones de su pensamiento personal, sino un reflejo de condiciones en alto grado complejas y contradictorias, influencias sociales, tradiciones históricas que determinaban la psicología de las diferentes clases y de las distintas capas de la sociedad rusa tanto en la época que *siguió* a la reforma como en la época que *precedió* a la revolución"[89].

En Tolstói veía Lenin a un profundo observador y crítico, a un debelador apasionado del Estado burgués y terrateniente, de la moral, de la cultura y del arte del mismo.

Para Lenin, Tolstói fue el espejo de la revolución rusa. "El inmenso mar del pueblo, agitado hasta sus más profundas simas —escribe Lenin— con todas sus debilidades y todos sus aspectos fuertes se reflejó en la doctrina de Tolstói"[90]. La proyección de Tolstói, indica Lenin, refleja la proyección mundial de la revolución rusa.

Lenin escribe: "Al dibujar esta época de la vida histórica de Rusia, León Tolstói supo plantear en sus trabajos tantos problemas importantes, supo elevarse hasta tal fuerza artística, que sus obras han ocupado uno de los primeros puestos en la literatura mundial. La época durante la que se ha preparado la revolución en uno de los países aplastados por señores feudales, ha aparecido, gracias a la luz que de modo genial ha arrojado sobre ella Tolstói, como un paso adelante en el desarrollo artístico de toda

(87) V. I. Lenin. *Obras*, t. V, pág. 342.
(88) *Ibídem*, t. XV, pág. 180.
(89) *Ibídem*, t. XVI, pág. 295.
(90) *Ibídem*, pág. 323.

la humanidad"[91]. Y aun: "...si ante nosotros tenemos a un artista realmente grande, habrá debido reflejar en sus obras aunque sólo sea algunos de los aspectos esenciales de la revolución"[92].

En estas palabras se expresa la fe en las grandes posibilidades cognoscitivas, creadoras, del arte, la fe en la aptitud del gran artista para comprender y expresar los pensamientos, las esperanzas de las amplias masas populares. En el gran don de pensar, sentir y buscar la verdad junto con los campesinos que sumaban muchos millones, radica, para Lenin, el genio de Tolstói como artista.

El valor de los artículos de Lenin sobre Tolstói no queda limitado al auténtico análisis marxista —hecho por primera vez— de la obra del gran escritor ruso; en ellos se muestra la relación orgánica de la obra con el desenvolvimiento de la Rusia posterior a la reforma, se ponen de manifiesto las fuentes ideológicas y de clase de la concepción del mundo de Tolstói. Lenin desenmascaró plenamente la "leyenda sobre Tolstói" compuesta por reaccionarios y oscurantistas que pretendían por todos los medios alterar y transfigurar la imagen auténtica del escritor separando su obra de la lucha liberadora del pueblo ruso.

Los artículos de Lenin sobre Tolstói constituyen una importantísima etapa en la elaboración de problemas tan esenciales de la Estética marxista como el del realismo, el de la verdad artística y de las raíces populares del arte, el de la correlación entre la concepción del mundo y el método de creación artística, entre el contenido ideológico y el valor de la obra de arte.

Los artículos de Lenin sobre Tolstói constituyeron un modelo en la aplicación de la teoría del reflejo al análisis de la creación artística. Mostraron de manera convincente que sólo la Estética marxista abre sendas auténticamente científicas y fecundas a dicho análisis.

Desde el punto de vista del reflejo de la lucha liberadora del pueblo examinó y valoró también Lenin la actividad de otras descollantes figuras de la cultura rusa del siglo XIX tales como Herzen, Belinski, Chernishevski, Dobroliúbov, Saltikov-Schedrín, Nekrásov, Gleb Uspenski y Turguéniev.

Lenin prestó mucha atención al arte de los pintores que formaron el grupo de los "ambulantes", confería sumo valor a la Galería Tretiakov, donde se coleccionaron las mejores obras de dichos pintores, que representaron en sus telas con sincera veracidad y viva simpatía al pueblo sencillo y su heroica lucha liberadora.

Lenin se sentía atraído por la orientación democrática y progresiva, por la verdad de la vida que palpitaba en la actividad del Teatro de Arte de Moscú, del teatro de Gorki y Chéjov.

* * *

(91) V. I. Lenin. *Obras*, t. XVI, pág. 293.
(92) *Ibídem*, t. XV, pág. 179.

Para la Estética marxista posee enorme importancia la doctrina leninista sobre las dos culturas en cada cultura nacional, doctrina que permite llegar a la acertada comprensión de la cultura y del arte en la época del capitalismo.

Lenin explica que la cultura nacional, en la sociedad capitalista, no es unívoca y presenta carácter de clase. En el seno de cada cultura nacional se empeña una lucha que refleja la que se da entre los intereses de los trabajadores, del pueblo, y los de la clase dominante. "En *cada* cultura nacional —dice Lenin— existen, aunque sea sin desarrollar, *elementos* de cultura democrática y socialista, pues en *cada* nación hay trabajadores y masa explotada cuyas condiciones de vida engendran inevitablemente una ideología democrática y socialista. Mas, en *cada* nación hay también una cultura burguesa (y en la mayor parte de los países, además, ultrarreaccionaria y clerical), no sólo bajo un aspecto de «elementos» de dicha cultura, sino en calidad de cultura *dominante*"(93).

Aclarando y concretando esta tesis, Lenin escribió: "Hay dos culturas en cada cultura nacional. Hay la cultura gran rusa de los Purishkevich, Guchkov y Struve, pero hay también la cultura gran rusa que se caracteriza con los nombres de Chernishevski y de Pleiánov. Hay *esas* mismas *dos* culturas en la ucraniana, como también en Alemania, Francia, Inglaterra, entre los hebreos, etc."(94).

El proletariado socialista toma de cada cultura nacional "*únicamente* sus elementos democráticos y socialistas", los toma "*única* y *absolutamente* en contraposición a la cultura burguesa, al nacionalismo burgués de *cada* nación"(95).

Estos principios leninistas nos proporcionan criterios científicos precisos para la estimación de las obras artísticas del pasado, recaban como necesario el análisis de clase de cada cultura nacional en la sociedad anterior a la socialista. Lenin reclama que se pongan al descubierto las contradicciones de la naturaleza antagónica de la cultura nacional de la sociedad capitalista, la rigurosa delimitación de lo que refleja los intereses de las masas trabajadoras respecto a lo que está al servicio de sus esclavizadores. La doctrina leninista de las dos culturas revela el carácter reaccionario de la teoría burguesa del "curso único" de la cultura nacional en la historia, pone al descubierto la esencia burguesa nacionalista de esta teoría.

La presencia de elementos democráticos y socialistas en cada cultura nacional convierte al proletariado en heredero y continuador de las tradiciones culturales del mundo. Ello condiciona asimismo el sentimiento de orgullo nacional propio de cada pueblo.

---

(93) V. I. Lenin. *Obras*, t. XX, pág. 8.
(94) *Ibídem*, pág. 16.
(95) *Ibídem*, pág. 8.

"Estamos henchidos del sentimiento de orgullo nacional pues la nación gran-rusa *también* ha creado una clase revolucionaria, *también* ha demostrado que es capaz de dar a la humanidad grandes modelos de lucha por la libertad y el socialismo..."[96]. Lenin demostró que el orgullo nacional del proletariado socialista se combina con el sentimiento de solidaridad internacional entre los trabajadores de todos los países: "El interés... del orgullo nacional de los gran-rusos coincide con el interés *socialista* de los proletarios gran-rusos (y de todas las naciones)"[97].

Para que los preciados bienes que contiene la cultura avanzada se conviertan en patrimonio del pueblo, es necesario acabar con el régimen de explotación. Explicando esta tesis con un ejemplo, la obra de León Tolstói, Lenin escribió: "El Tolstói artista es conocido por una ínfima minoría incluso en Rusia. Para lograr que sus grandes obras lleguen a ser realmente patrimonio *de todos*, es necesaria la lucha, la lucha contra tal régimen social que ha condenado a millones y a decenas de millones de seres humanos a la ignorancia, al embrutecimiento, a un trabajo de presidiarios y a la miseria; es necesaria la transformación socialista"[98].

* * *

Entre los principios fundamentales de la Estética marxista formulados por Lenin se encuentra también el relativo al carácter de partido de la literatura y del arte.

"...El materialismo —escribió Lenin en 1894, en su conocida obra «El contenido económico del populismo»— incluye, por así decirlo, el espíritu de partido obligando en todo juicio de valor sobre un acontecimiento a situarse directa y abiertamente en el punto de vista de un determinado grupo social"[99].

En ese lugar Lenin proclamó por primera vez el principio del carácter de partido de la ideología en la sociedad de clases antagónicas, principio que alcanzó su formulación acabada y clásica en su famoso artículo "Organización de partido y literatura de partido", escrito en 1905, en momento de plenitud revolucionaria.

Dicho artículo constituye un documento programático del Partido Comunista en la esfera de la literatura y del arte, contiene una exposición amplia de los principios de la Estética marxista.

El espíritu de partido en arte presupone que éste se sitúa abierta y conscientemente al servicio de los intereses de clase del proletariado y de su lucha liberadora. "El espíritu de partido —escribió Lenin— es el resultado y la expresión política de contradicciones de clase en alto grado desarrolladas"[100]. El principio leninista sobre el espíritu de Partido Comunista constituye la for-

(96) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXI, pág. 85.
(97) *Ibídem*, pág. 87.
(98) *Ibídem*, t. XVI, pág. 293.
(99) *Ibídem*, t. I, págs. 380, 381.
(100) *Ibídem*, t. XI, pág. 60.

ma más elevada en que se manifiestan el contenido ideológico y la orientación tendenciosa del arte, es garantía de la auténtica libertad creadora del artista, de que su obra posea hondas raíces en el pueblo.

En la sociedad de clases, el arte siempre participa de manera directa o indirecta en la lucha liberadora de su tiempo. "Vivir en la sociedad y estar libre de la misma, es imposible"[101], indica Lenin. El arte siempre es un reflejo de la lucha ideológica de determinadas clases, de determinados grupos sociales; posee un carácter de clase encubierto o patente. Los vínculos del arte con las ideas avanzadas de su tiempo, con la lucha nacional de liberación y revolucionaria de su pueblo, se revelaron con singular nitidez en el arte democrático del siglo XIX.

En el arte socialista, la orientación ideológica de la creación artística adquiere nuevas cualidades, un nuevo carácter, el del espíritu de partido comunista.

La particularidad del espíritu de partido comunista en el arte estriba en constituir una expresión hondamente sentida y comprendida de la concepción del mundo del proletariado, cuyos intereses de clase y su lucha liberadora expresan simultáneamente los intereses de la mayor parte de la sociedad, dado que coinciden con el proceso objetivo del desarrollo de la propia sociedad y responden a los anhelos de todo el pueblo trabajador. El arte de la sociedad socialista se convierte en una parte de la obra común a todo el proletariado, adquiere funciones sociales de extraordinaria importancia como son la de estar al servicio de millones y decenas de millones de trabajadores, la de llevar a las amplias masas las ideas del comunismo, la de afirmar en el arte el ideal nuevo, socialista.

Lenin desenmascaró por completo todos los intentos de presentar el arte que está al servicio de la burguesía como al margen de las clases sociales y de los partidos. "Declararse sin partido en la sociedad burguesa —escribe Lenin— no es más que una manifestación pasiva, encubierta e hipócrita de que se pertenece al partido de los hartos, al partido de los que dominan, al partido de los explotadores"[102]. Eso explica, indica Lenin, que "el estar fuera de todo partido sea una idea burguesa. El espíritu de partido es una idea socialista"[103]. Lenin mostró cómo el arte al servicio de las clases explotadoras está en dependencia material completa respecto a sus dueños, mostró su orientación de clase. "La libertad del escritor, del pintor, del artista burgueses —escribe Lenin— no es más que la dependencia disimulada (o hipócritamente disimulada) respecto a la bolsa de dinero, al soborno, al puchero"[104].

---

(101) V. I. Lenin. *Obras*, t. X, pág. 30.
(102) *Ibídem*, pág. 61.
(103) *Ibídem*.
(104) *Ibídem*, pág. 30.

A la literatura al servicio de los intereses de la burguesía, a la hipocresía de la denominada literatura burguesa "libre", Lenin contrapone la literatura auténticamente libre, literatura que vinculándose a la lucha del proletariado, se convierte en expresión de las tendencias avanzadas de todos los trabajadores, de todo el pueblo.

"La literatura ha de llegar a ser de partido —escribe Lenin— ...el quehacer literario no puede ser un instrumento de lucro de personas o grupos, no puede ser de ningún modo un quehacer de los individuos independiente de la causa general del proletariado"(105).

Al proclamar el principio del espíritu de partido en arte, Lenin llamó la atención contra el peligro de entenderlo de manera vulgar y simplista. Indicó que el arte, dado su carácter específico, no puede ser identificado con otras facetas de la labor del Partido.

"Es evidente —escribe Lenin— que la labor literaria a lo que menos se presta es a la equiparación mecánica, a la nivelación, al predominio de la mayoría sobre la minoría. Es evidente que en esta labor resulta indiscutiblemente necesario asegurar amplios horizontes a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, al pensamiento y a la imaginación, a la forma y al contenido. Todo esto es indiscutible, pero sólo demuestra que la parte literaria de la actividad del partido del proletariado no puede ser mecánicamente identificado con las demás facetas de la obra del partido del proletariado"(106).

En el artículo "Organización de partido y literatura de partido" no sólo se resuelven las tareas de organización más importantes en lo que respecta a la organización de la labor literaria en la época de la primera revolución rusa, sino que se formulan, además, los principios capitales de la Estética socialista concernientes al problema del arte al servicio de la sociedad, al de carácter de clase, de partido e ideológico de la obra de arte, al de su carácter popular; finalmente se señalan en el trabajo citado los rasgos fundamentales de la literatura socialista del mañana, que han hallado su plasmación esplendorosa y viva en el arte soviético.

Refiriéndose a la literatura socialista del porvenir, escribió Lenin: "Será una literatura libre, pues lo que inducirá a cultivarla no será el egoísmo y el afán de hacer carrera, sino la idea del socialismo y la simpatía por los trabajadores. Será una literatura libre porque no estará al servicio de alguna heroína saciada ni de una «capa alta de decenas de miles», hastiada y enferma de obesidad, sino al servicio de millones y decenas de millones de trabajadores que constituyen la flor del país, su fuerza y su futuro. Será una literatura libre que fecundará la última palabra del

(105) V. I. Lenin. *Obras*, t. X, pág. 27.
(106) *Ibídem*, pág. 28.

pensamiento revolucionario de la humanidad mediante la experiencia y el trabajo vivo del proletariado socialista, que establecerá una interacción constante entre la experiencia del pasado... y la del presente..."[107].

Así, pues, Lenin no sólo definió con precisión máxima la actitud de la opinión pública de vanguardia respecto a la literatura y al arte, sino que determinó, además, los fundamentos sobre los que se basa el desarrollo de la literatura socialista.

Eximio artista de la palabra, compenetrado con los ideales del proletariado socialista, Máximo Gorki puso su obra al servicio de la lucha de la clase obrera e inició con ello una nueva etapa en la literatura mundial, la de la literatura del realismo socialista.

La obra de Gorki atrae constantemente la atención de Lenin. En 1909, poniendo en evidencia el mito de los escritores burgueses sobre la exclusión de Gorki del Partido, advirtió Lenin: "En vano se esfuerzan los periódicos burgueses. El camarada Gorki se ha unido demasiado estrechamente, con sus grandes obras de arte, al movimiento obrero de Rusia y de todo el mundo para poder responderles de otro modo que no sea el desdén"[108].

En carta a Gorki del 16 de noviembre de 1909, Lenin escribió: "Con su talento de artista ha sido usted tan enormemente útil al movimiento obrero de Rusia —y no sólo al de Rusia—..."[109].

Lenin tenía en mucha estima la novela de Gorki "La Madre", de la que dijo que era un libro muy necesario y oportuno.

Más tarde, Lenin escribió: "...Gorki es, sin duda alguna, la figura más grande del arte *proletario*, para el que ha hecho mucho y todavía puede hacer más"[110].

Lenin influyó poderosamente en el desarrollo ideológico de Gorki. A la vez que estimaba en mucho el talento del escritor, le ayudó a corregir errores y desviaciones transitorias, lo condujo al amplio camino del realismo socialista.

Lenin aprecia asimismo como expresión del creciente ascenso revolucionario de las masas trabajadoras, como exponente de la mayor madurez que iba adquiriendo la conciencia revolucionaria de las mismas, las novelas del escritor francés Henri Barbusse.

"Las novelas de Henri Barbusse «Le feu» («El fuego») y «Clarté» («Claridad») pueden considerarse como una de las confirmaciones singularmente claras del crecimiento de la conciencia revolucionaria de las masas observado por doquier —dijo Lenin en 1919—...Está presentada con insólita fuerza, con mucho talento y veracidad la transformación del hombre del montón, de espíritu pequeño burgués, totalmente ignorante, cautivo de ideas

---

(107) V. I. Lenin. *Obras*, t. X, págs. 30, 31.
(108) *Ibídem*, t. XVI, pág. 89.
(109) *Ibídem*, t. XXXIV, pág. 354.
(110) *Ibídem*, t. XVI, pág. 186.

y prejuicios, en un revolucionario precisamente bajo los efectos de la guerra"[111].

* * *

La victoria de la Gran Revolución Socialista de Octubre en nuestro país permitió a Lenin plantear sobre una base nueva y más elevada el problema que trata del servicio del arte al pueblo, a la sociedad; le permitió ahondar en los principios de la Estética marxista y desarrollarlos. Lenin elaboró dichos principios en conexión con la doctrina de la revolución cultural.

"Antes toda la inteligencia humana —decía Lenin en los primeros meses que siguieron al triunfo de la Revolución de Octubre—, su genio, creaba únicamente para proporcionar a unos los bienes todos de la técnica y de la cultura dejando a los demás sin lo más necesario, sin instrucción y desarrollo. Ahora, empero, las maravillas de la técnica, las conquistas de la cultura sin excepción se convertirán en patrimonio de todo el pueblo y en adelante nunca la inteligencia humana y el genio serán convertidos en medios de violencia, en medios de explotación"[112].

Lenin indicó que la victoria de la Revolución Socialista de Octubre llevaría a un régimen social capaz de crear obras de arte de belleza perfecta, que iban a superar en mucho todo aquello con que sólo se había podido soñar en el pasado.

Lenin estructuró su plan de revolución cultural apoyándose en los inagotables filones de la creación e iniciativa populares, alumbrados por la revolución. "...En ninguna parte las masas del pueblo se han interesado tanto por la auténtica cultura como en nuestro país —escribió—; en ningún lugar los problemas de esta cultura se han planteado nunca tan honda y consecuentemente como entre nosotros; en ningún lugar, en ningún país, el poder estatal se encuentra en manos de la clase obrera, cuya masa comprende perfectamente sus insuficiencias no diré ya de cultura, sino de alfabetismo; en ningún lugar está dispuesto a sufrir ni sufre tantos sacrificios para mejorar en dicho sentido su posición como en nuestro país"[113].

Lenin plantea el problema de la cultura como el de una labor que afecta a todo el pueblo. Estima que el eslabón decisivo en la revolución cultural radica en la cuestión concerniente al alfabetismo del pueblo, condición primera para el nivel cultural del país, y a la instrucción y educación del pueblo en su sentido más amplio. Ridiculizando a quienes trataban sin ton ni son de cultura proletaria, a quienes vagaban por las nubes de la "cultura proletaria", habla Lenin de la ímproba labor elemental que había de efectuar el país soviético para elevar la cultura de los muchos millones de personas que forman la masa del pueblo.

(111) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXIX, pág. 470.
(112) *Ibídem*, t. XXVI, pág. 436.
(113) *Ibídem*, t. XXXIII, pág. 423.

En el país del socialismo victorioso, el Partido Comunista, por primera vez en la historia de la humanidad, ha puesto las mejores conquistas de la cultura y del arte al servicio del pueblo, del que han pasado a ser instrumentos ideológicos y auténticos bienes. Ya en 1918 requería Lenin "hacer avanzar el arte como medio de agitación"(114). Confería gran valor al cine, al que llamó la más importante de las artes por su carácter de masas, por sus amplias posibilidades de agitación y por su fuerza movilizadora. Todos los valores artísticos creados con anterioridad y cuantas nuevas obras de arte se creen, han de estar al servicio del pueblo, decía Lenin, han de coadyuvar a la lucha del pueblo para la construcción de la sociedad comunista, para el afincamiento de la nueva moral. "En la República Soviética de obreros y campesinos —escribió— el problema de la instrucción, tanto en la esfera de la educación política en general como en la esfera especial del arte, ha de ser enfocado con el espíritu de la lucha de clases del proletariado para la consecución plena de los objetivos de su dictadura, es decir, por derrocar la burguesía, aniquilar las clases, eliminar toda explotación del hombre por el hombre"(115).

Ampliando el principio concerniente al carácter popular del arte, dijo Lenin: "El arte pertenece al pueblo. Ha de llegar con sus más profundas raíces al mismísimo corazón de las amplias masas de trabajadores. Ha de ser entendido y estimado por ellas. Ha de unir el sentimiento, el pensamiento y la voluntad de dichas masas, ha de elevarlas. Ha de hacer salir de su seno artistas y ha de desarrollarlos"(116).

La esencia de lo popular en el arte estriba en que éste se crea para el pueblo y está al servicio del mismo, de las masas trabajadoras. Ha de ser un arte avanzado no sólo por sus funciones, sino, además, por su contenido; ha de expresar los ideales del pueblo. El arte, por su forma, ha de ser accesible y comprensible para las amplias masas. Ha de provocar en el pueblo el ansia de creación, ha de despertar a la vida nuevos talentos, ha de engendrar a nuevos artistas.

En el País Soviético ha cobrado cuerpo el sueño secular de los mejores artistas del pasado, progresivos, que se esforzaron por servir directamente al pueblo con las obras de arte que creaban, que procuraron expresar abiertamente y con máxima plenitud los pensamientos y las ideas del pueblo, cosa que, en la sociedad de explotadores constituía por regla general un ideal inaccesible.

En la sociedad soviética se han modificado radicalmente las interrelaciones entre el artista y el Estado. El Estado Soviético vela con gran celo para que el arte sirva fielmente al pueblo. El artista, en el País Soviético, crea no por el capricho de una capa alta saciada, no para un reducido grupo de mecenas, sino tenien-

(114) *Lenin acerca de la cultura y del arte.* Moscú, 1956, pág. 525.
(115) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXI, pág. 291.
(116) *Lenin acerca de la cultura y del arte*, pág. 520.

do en cuenta las necesidades culturales del pueblo, para satisfacer los requerimientos espirituales, cada vez mayores, de las masas. "En la sociedad basada en la propiedad privada —indicaba Lenin— el artista produce mercancías para el mercado, necesita de los compradores. Nuestra revolución ha liberado a los artistas del yugo que suponen esas condiciones sumamente prosaicas. Ha convertido al Estado soviético en su defensor y cliente"(117).

Refiriéndose a la función rectora, dirigente, del Partido Bolchevique y del Estado Soviético en el desarrollo del arte y de la cultura, Lenin decía: "...nosotros somos comunistas. No debemos permanecer con los brazos cruzados dejando que el caos progrese como quiera. Debemos dirigir de manera totalmente planificada este proceso y definir sus resultados"(118).

Constituyeron una manifestación práctica de esa nueva función del Estado socialista en la esfera del arte, una manifestación de las nuevas interrelaciones establecidas entre el artista y el Estado, el famoso plan leninista de "propaganda monumental", la práctica de los encargos del Estado a los artistas, la amplia organización de exposiciones y museos, junto a muchas otras iniciativas.

El Partido Comunista ha orientado siempre a los artistas soviéticos por la senda de la creación de obras realistas y de alto contenido ideológico: "La verdad, nuestros obreros y campesinos merecen algo más que simples espectáculos —decía Lenin—. Han obtenido el derecho a un auténtico arte elevado"(119).

Atacando a los pseudo innovadores formalistas, decía Lenin: "Somos «demoledores en pintura» excesivamente celosos. Es necesario conservar lo bello, tomarlo como modelo, partir de él incluso si es «viejo». ¿Por qué hemos de separarnos de lo verdaderamente hermoso, por qué hemos de renunciar a ello como punto inicial para un ulterior avance, por el único hecho de que es «viejo»? ¿Por qué hay que inclinarse ante lo nuevo como ante un dios, al que es necesario someterse por la única razón de que «es nuevo»? ¡Es absurdo, totalmente absurdo! Hay en esto mucha hipocresía y, naturalmente, un homenaje inconsciente a la moda artística que impera en el Occidente... No puedo considerar como máximas manifestaciones del genio artístico las obras del expresionismo, del futurismo, del cubismo y de los otros «ismos». No las entiendo. No experimento ante ellas la menor alegría"(120).

Al poner de relieve sus contorsiones antipopulares, liquidadoras, formalistas, el pseudo espíritu revolucionario de tales tendencias, Lenin desbrozó el camino al arte verdaderamente realista, popular.

---

(117) *Lenin acerca de la cultura y del arte*, pág. 519.
(118) *Ibidem*, págs. 519, 520.
(119) *Ibidem*, pág. 522.
(120) *Ibidem*, pág. 520.

En el arte soviético se ha planteado como problema estético capital el de la tradición y de la innovación, el que concierne al aprovechamiento de la herencia artística.

"No se ha de *inventar* una nueva cultura proletaria —escribió Lenin en el esbozo de resolución sobre este problema— sino de *desarrollar* los mejores modelos, las tradiciones, los resultados de la cultura *existente* desde el *punto de vista* de la concepción marxista del mundo y de las condiciones de vida y de lucha del proletariado en la época de su dictadura"[121].

Esta política en el terreno de la herencia artística ha encontrado su expresión práctica en el cuidado que ha puesto el Estado Soviético para conservar los monumentos del pasado, en la nacionalización de los museos y galerías particulares, en la conservación de las obras de arte, en la amplitud de los trabajos hechos para restaurar la vieja pintura, escultura y arquitectura, en la organización sistemática de exposiciones con obras de los viejos maestros, en la edición de las obras completas de los clásicos de la literatura rusa y mundial a base de grandes tiradas, en la erección de monumentos en honor de las grandes figuras de la cultura y, finalmente, en la solícita atención que han dispensado el Partido y el Estado a los viejos intelectuales, en particular a los artistas.

Ejemplo de la actitud aludida en lo tocante a los representantes de la vieja generación de los pintores realistas y del reconocimiento de sus méritos ante la patria fue la concesión del título —no bien se creó— de artista del pueblo a veteranos del grupo de los pintores ambulantes como N. Kasatkin, V. Polenov y A. Arjípov. Al conferirles el honroso título, el Estado Soviético definía su actitud respecto a la herencia artística, en particular, al legado de los pintores ambulantes, orientaba a la juventud hacia las tradiciones realistas de vanguardia que es necesario fomentar en el arte soviético.

* * *

Lenin veía la principal tarea del arte soviético en su audaz irrupción en la mismísima realidad contemporánea.

En contraposición a los futuristas y a los demás adeptos a las tendencias antipopulares, ocupados sólo en lucubraciones abstractas, Lenin exhortaba a los hombres de la cultura y del arte a cuidar solícitamente de los brotes de la nueva vida, les aconsejaba observar con atención el decurso cotidiano de la realidad soviética. "Es poca entre nosotros la *educación de las masas* a base de ejemplos y modelos concretos convincentes, tomados de todas las esferas de la vida —escribió Lenin en 1918— y ésta es la misión capital de la prensa durante el paso del capitalismo al comunismo. Es poca la atención que entre nosotros se presta al aspecto *coti-*

(121) *Recopilación de trabajos de Lenin*, XXXV, pág. 148.

*diano* de la vida en el interior de las fábricas, en las aldeas y en los regimientos, donde en mayor grado se construye lo nuevo, donde más necesario es el prestar atención a las cosas, darles publicidad, la crítica colectiva, la erradicación de lo inútil, la invitación a aprender de lo bueno.

Menos charlatanería política. Menos razonamientos intelectualoides. Más cerca de la vida. Mayor atención a cómo la masa obrera y campesina construye *de hecho* algo *nuevo* en su trabajo de todos los días. Mayor *comprobación* de hasta qué punto es *comunista* eso nuevo"[122].

En el artículo "Una gran iniciativa" Lenin reclamaba "mayor atención a los hechos más sencillos, pero vivos de la edificación comunista, hechos tomados de la vida, comprobados en la vida; esta consigna ha de ser infatigablemente repetida por todos nosotros, por nuestros escritores, agitadores, propagandistas, organizadores y así sucesivamente"[123]. Lenin exigía desarrollar y apoyar por todos los medios los "brotes del auténtico comunismo"[124].

Las indicaciones de Lenin acerca del atento estudio de lo cotidiano de la nueva vida, de los brotes de lo nuevo, junto con su grandioso plan de "propaganda monumental" trazaron claras perspectivas al ulterior avance del arte soviético, alumbraron su camino por muchos años.

Los principios de la Estética marxista-leninista constituyen la expresión teórica de los intereses prácticos del proletariado revolucionario y de todo el pueblo trabajador, de las tareas del Estado Socialista y del Partido Comunista en el terreno de la cultura y del arte.

Los trabajos y manifestaciones de Marx, Engels y Lenin en torno a los problemas del arte y de la cultura, forman en su conjunto un sistema completo y armónico de concepciones estéticas que constituyen una importante etapa en el desenvolvimiento de las ideas estéticas en el mundo.

Marx, Engels y Lenin convirtieron la Estética en una ciencia consecuentemente materialista. El arte empezó a ser considerado como una de las formas de la conciencia social y su desarrollo como estadios concretos, históricos, en la evolución de la humanidad, condicionados por las circunstancias materiales de la vida.

En los trabajos de Marx, Engels y Lenin los problemas y categorías más importantes de la Estética se llenaron de nuevo contenido, fueron objeto de una honda reelaboración: la génesis de los sentimientos estéticos y el origen del arte, las particularidades del pensamiento artístico y de la generalización en el arte —problema del realismo y de la creación de tipos—, el carácter de clase, el contenido ideológico, el espíritu de partido y las raíces populares del arte, su función educativa y transformadora, el pro-

(122) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXVIII, pág. 80.
(123) *Ibidem*, t. XXIX, pág. 386.
(124) *Ibidem*, pág. 395.

blema de la sucesión y de las tradiciones, la particularidad de desenvolvimiento de los diversos tipos, formas y especies de arte, la desigualdad en la evolución del arte, investigación del significado histórico de los diversos períodos en el desarrollo del arte y de la obra creadora de los grandes maestros, en particular de las leyes a que está sujeto el arte en la época del capitalismo y en la del socialismo, etc. Todo ello, en conjunto, constituye el sólido fundamento científico de la Estética marxista-leninista, que se enriquece y se desarrolla incesantemente a medida que se va acumulando y generalizando la nueva experiencia histórica del arte mundial y en primer lugar del arte socialista, de las ideas avanzadas sobre arte en conjunto.

Impulsando hacia nuevos horizontes la doctrina de Marx, V. I. Lenin dotó a la ciencia marxista con la nueva teoría de la revolución socialista, investigó los problemas básicos de la construcción del socialismo y del comunismo. El marxismo-leninismo es la expresión científica de los intereses vitales de la clase obrera, de los trabajadores de todos los países. Lo nuevo, introducido por Lenin en la ciencia marxista en general, determina su gran aportación a la Estética.

La Estética marxista-leninista, al igual que toda la teoría marxista, es fuerte por su esencia y por su indisoluble ligazón con la vida, con el quehacer práctico, por su fe en las inagotables fuerzas creadoras de las masas populares. No sólo generaliza la experiencia ya acumulada, elucida las leyes históricas, sino que, además, define la creación artística, le señala las perspectivas de desarrollo, la dirige hacia el camino por el que se está al servicio de las grandes ideas de los tiempos modernos, de la construcción del comunismo.

## SEGUNDA PARTE

# CAPITULO I

## LA IMAGEN ARTÍSTICA COMO FORMA REFLEJA DE LA REALIDAD

El método del conocimiento por imágenes estriba en revelar las leyes de la materia objeto del conocimiento mostrando fenómenos concretos.

V. I. Lenin subrayó que el "fenómeno *es más rico* que la ley"[1]. La ciencia capta lo esencial en los fenómenos y lo pone de manifiesto en forma lógica y abstracta prescindiendo de sus singularidades sensibles concretas. Las ciencias físico-matemáticas y las naturales estudian las leyes de la naturaleza; su último objetivo práctico estriba en facilitar el desarrollo de las fuerzas productivas. Las ciencias sociales estudian el desenvolvimiento de la sociedad y basándose en sus conclusiones influyen sobre el ulterior proceso de la historia. Al mismo tiempo, cada ciencia social, por lo común, se fija determinados límites y se ocupa de ciertos aspectos de la vida social. La economía política, por ejemplo, estudia las relaciones económicas de las personas; la historia, los procesos del devenir económico, político y cultural de la sociedad en su sucesión temporal, cronológica; las ciencias jurídicas investigan las relaciones basadas en el derecho; la lingüística, las leyes del desarrollo de la lengua, etc. Sin ello resultaría imposible descubrir las leyes de la naturaleza y de la sociedad, sería imposible alcanzar un conocimiento multilateral, sistemático y amplio; ésta es la razón de que la humanidad no pueda prescindir de la ciencia. Pero, al mismo tiempo, con el mero recurso de la ciencia, no habría modo de reflejar toda la riqueza de los fenómenos de la realidad. Es necesaria, además, tal forma de reflejo que capte los fenómenos con toda la riqueza de su perceptibilidad sensorial concreta. En este sentido, el objeto de la cognición artística por lo visto es más amplio. La forma a que nos referimos nos viene dada por la imagen artística, que

(1) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXVIII, pág. 141.

constituye una unidad dialéctica de lo general y de lo individual, con la particularidad de que lo general, lo esencial para varios fenómenos se revela, como típico, en lo individual y a través de lo individual. El sabio generaliza infiriendo una conclusión lógica de numerosas experiencias, de múltiples hechos observados y haciendo abstracción de la forma singular y concreta en que ha percibido esos hechos; el artista busca el fenómeno concreto más expresivo y descubre en él mismo, sin apartarse de su forma individual, la idea generalizadora. La generalización, en arte, se presenta mostrando los fenómenos en su valor típico.

Al meditar sobre la naturaleza de la creación artística, los propios artistas se fijan a menudo en esa particularidad específica del método basado en imágenes. Así, por ejemplo, A. N. Tolstói, conversando con escritores jóvenes, decía: "El arte, como la ciencia, es conocimiento de la vida. La ciencia llega a conocer la verdad por medio del experimento (dirigido por las ideas del sabio). Cuanto mayor es el número de experimentos, de hechos, tanto más exacta será la conclusión científica... El arte, para generalizar no multiplica la cantidad de experimentos. El arte busca el hecho característico... Encuentran ustedes a un hombre, hablan con él, y sienten que a base de ese hombre crearán un tipo de la época"[2].

El tipo creado por el artista, la imagen típica, se incorpora numerosos rasgos y señales de la época social. Se presenta como síntesis, como unidad viva de dichos rasgos. Es evidente que éste es el método en verdad apropiado para el conocimiento del objeto básico del arte, es decir, del hombre social con toda la riqueza de sus relaciones, de sus vínculos con el mundo circundante. Tanto las ciencias de la naturaleza como las sociales, utilizando sus métodos, investigan determinadas leyes que regulan la vida del hombre: leyes biológicas, relaciones de producción, formas políticas, etc.

Pero, ¿cómo entrar en conocimiento del hombre en su indisoluble unidad vital, en la integridad de todas sus diversas tendencias y de los influjos que actúan sobre él? La verdad es que en la vida humana real, los factores económicos, políticos, biológicos, morales y de otro orden no influyen con independencia unos de otros; es su acción conjunta, su recíproco entrelazamiento (claro está que unos desempeñan un papel dominante y otros subordinado) lo que forma los caracteres humanos. Para el conocimiento del hombre social como vivo portador de todas esas leyes de la existencia, el método del reflejo por imágenes es insustituible dado que reproduce y perpetúa los fenómenos en lo que tienen de concretos y vivos.

Vamos a examinar a continuación con mayor detalle el concepto de imagen artística como forma especial de reflejar la realidad.

* * *

(2) *Acerca del trabajo del escritor.* Moscú, 1953, pág. 271.

Quisiéramos poner de relieve ante todo que el reflejo por imágenes de la realidad no es propio y exclusivo del arte. Es inherente al pensamiento humano en general, desde sus fuentes iniciales. Sin él tampoco sería dable el pensamiento lógico, pues la generalización por imágenes no sería posible sin el concurso de la generalización lógico-abstracta. El arte como tal constituye una forma peculiar de la conciencia de la sociedad, pero el pensamiento por imágenes participa asimismo en todas las demás formas y procedimientos que facilitan al hombre la aprehensión de la realidad.

Aunque decimos que la generalización lógica y la generalización por imágenes son diferentes entre sí, esto no significa que se excluyan recíprocamente. Al contrario, en la práctica coexisten siempre, se hallan estrechísimamente relacionadas y entrelazadas. No existen en el mundo dos categorías contrapuestas de personas, unas de pensar exclusivamente lógico y otras que piensen sólo por imágenes. El pensamiento normal presupone la combinación y la interacción constante de esas dos formas de pensamiento. (Hablamos por de pronto de imagen como de un elemento propio del pensamiento en general; el reflejo de la realidad en las imágenes *artísticas* constituye ya otro estadio del conocimiento por imágenes, del que hablaremos más adelante).

El proceso del pensar es un proceso de generalización de lo percibido. La conciencia humana sistematiza los fenómenos percibidos, los agrupa según el principio de la identidad y de la diferencia de caracteres, capta en dichos caracteres causas y efectos, esencias y fenómenos; infiere conceptos generales, eleva lo singular a general. V. I. Lenin indica: "Todo lo particular es (de uno u otro modo) general. Todo lo general es (partícula, faceta o esencia) de lo particular. Lo general abarca tan sólo aproximadamente todos los objetos particulares. Lo particular entra de manera incompleta en lo general, etc. Todo lo que es particular se halla concatenado por miles de gradaciones con otro género de particularidades (cosas, fenómenos, procesos), etc. *Ya ahí* hay elementos, gérmenes, del concepto de *necesidad,* de conexión objetiva de la naturaleza, etc."[3].

Tenemos pues que todo lo que es general, partícula, aspecto o esencia de lo particular, tiene en el fondo, por decirlo así, una base primaria de imágenes. Por otra parte nada de lo que es particular puede ser pensado exclusivamente como particular, como absolutamente aislado y singular: todo lo que es particular tiende a lo general, se incluye en ello. En ese se basa la diferencia entre el pensar lógico y el pensar por imágenes así como, a la vez, su interconexión. Abstrayendo caracteres generales de los objetos sensorialmente percibidos, reduciéndolos a definiciones y operando con tales definiciones como generales para varios fenómenos particulares, pensamos de manera abstracta, lógica. Expresando lo general mediante la caracterización de lo particular, revelando lo general en lo particular, pensamos con imágenes.

---

(3) V. I. Lenin. *Obras,* t. XXXVIII, pág. 359.

Constantemente aplicamos conceptos generalizadores: basta recordar el hecho de que en la lengua sólo una parte muy insignificante de palabras (los denominados nombres propios) designan fenómenos particulares, mientras que la mayor parte de las palabras expresan conceptos generales (materiales o abstractos) y para definir un objeto concreto necesitan de palabras complementarias (por ejemplo "mesa" es un concepto general, "esta mesa", es un objeto concreto particular). Al mismo tiempo, siempre tendemos a elucidar, fundamentar y confirmar los juicios lógicos mediante ejemplos concretos. Una conferencia cualquiera que sea el tema, no parece convincente si el conferenciante no apoya sus razonamientos generales con ejemplos de ese tipo, es decir, si no recurre al pensar por imágenes. Desempeñan esta función las comparaciones, las analogías a base de imágenes.

Tenemos, pues, que el pensar por imágenes en el estadio en que acompaña constantemente al pensar lógico, estriba en descubrir lo general a través de lo particular, en poner de manifiesto en un fenómeno concreto, particular, ciertas leyes generales. En ese punto nos hallamos ya en los accesos del pensar artístico. El arte siempre trata de fenómenos particulares. Por mucha que sea la sencillez con que en nuestra conversación corriente empleemos el concepto de "frutas", el pintor nunca representa "frutas", sino manzanas, peras, naranjas, etc. Hemos dicho ya que el artista examina y concibe los fenómenos particulares como recipiente vivo de ciertas leyes generales. Por tanto, el pensar del artista sigue en lo fundamental el mismo rumbo que el pensar de las personas "no artistas", que siempre incluye imágenes.

El poeta, el artista, no son, por consiguiente, raros fenómenos de la naturaleza humana, sacerdotes misteriosos que nunca pueden ser comprendidos hasta el fin por los "no iniciados", como tiende a afirmar la Estética idealista. En el pensar natural de las personas, por imágenes se encuentran ya las posibilidades tanto de la percepción como de la creación artísticas. De no ser así, no habría razón para hablar del arte como algo accesible y necesario al pueblo. Si el pensar artístico constituyera un proceso totalmente específico, es evidente que el reflejo artístico del mundo estaría sólo al alcance de los artistas. Pero el arte es necesario a las personas como el aire. No se trata sólo de que lo estimen, lo entiendan y de que no pueda prescindirse de él, sino que la historia humana toda demuestra de modo irrefutable que el proceso en virtud del que cristaliza el pensar artístico se da incesantemente en el seno de las amplias masas populares. Así lo atestiguan las obras de creación popular, las canciones que el pueblo mismo ha compuesto, las leyendas, los poemas épicos, la arquitectura popular, la escultura, la ornamentación, etc.

No obstante, entre el pensamiento natural por imágenes (o sea, el elemento inherente a todo pensar en general) y el pensamiento por medio de imágenes artísticas existe cierta diferencia cualitativa. Uno puede convertirse en otro, pero esto no significa que entre ellos no haya diferencia. El concepto de imagen artísti-

ca no puede reducirse a la simple forma de pensar por imágenes de que hemos hablado más arriba.

Por de pronto no nos referimos a la denominada "técnica" del arte, a su "lenguaje" o, dicho con mayor precisión, a las formas de la elaboración estética del material, el dominio de las cuales, diferencia, naturalmente, al artista maduro de las demás personas, aunque estén bien dotadas artísticamente. Hablamos ahora tan sólo del procedimiento de percepción, del reflejo de la realidad en la conciencia y del modo de concebirla. Queremos subrayar que ya en esta etapa el pensamiento artístico por imágenes posee sus propias cualidades. La imagen artística implica profundidad y audacia en la generalización (A. N. Tolstói hablaba de la "osadía", de la "seguridad" del artista al crear un tipo de una época) a la vez que una atención máxima por el aspecto individual, por lo que el fenómeno tiene de único. Esto a su vez requiere del artista frente a la realidad, una posición activa, de búsqueda tensa, ideológicamente dirigida hacia un objetivo, emocionalmente sensible. Las propiedades del pensar por imágenes desarrolladas en grado máximo dan origen ya a una nueva cualidad, llevan a la creación artística.

Cuando los elementos del pensar por imágenes aparecen sólo como accesorios, con carácter de ilustración del pensamiento lógico, tanto la fuerza de la generalización (que nos da lo típico) como el relieve con que se presentan los fenómenos, suelen ser más limitados, más estrechos. Cuando en una conferencia, en una investigación científica o, simplemente, en una conversación se aducen ejemplos concretos de todo género, el hecho vital que se presenta en calidad de tal ejemplo, suele examinarse sólo desde cierto punto de vista —precisamente desde el punto de vista que puede permitirnos llegar a determinada conclusión—, pero no en toda su plenitud. En ese caso el carácter concreto vital de la imagen no es más que relativo, resulta incompleto: se elige lo que confirma o refuta el juicio dado. En la vida corriente, lo mismo que en las investigaciones científicas, esta forma de pensar en imágenes es perfectamente aplicable y necesaria, mas para el arte resulta insuficiente.

Cierto es que a veces se encuentra también en el arte, pero siempre suele ir acompañada de una falta de valor artístico, de fallas artísticas en la obra de arte. Ese proceder da origen a obras puramente didácticas, esquemáticas, a modo de ilustración de cierta idea, en las que los personajes no constituyen individualidades vivas, sino ejemplos personificados de una determinada tesis general, con la particularidad de que los rasgos de carácter de los personajes se ajustan a esta última. En las obras de teatro de ese tipo, los espectadores por lo común desde las primeras palabras, pueden adivinar qué sucederá en adelante, cómo se comportarán los personajes, pues hasta tal punto son éstos ampulosos y esquemáticos. En tales casos se dice que los protagonistas de la obra son inventados, carecen de vida, pese a que algunos de los elementos utilizados por el autor para trazar los caracteres se encuentran,

naturalmente, en la vida. La cuestión estriba, pues, en que el autor da un valor absoluto a algunos de los rasgos de la vida tomados de por sí —los que necesita para sustentar su idea general— y construye con ellos sus personajes. Dicho con otras palabras, el autor se olvida de la integridad individual, de la peculiaridad de los fenómenos de la vida. No se eleva hasta la imagen artística, pues *la imagen artística presupone revelar lo general a través de lo individual,* de lo peculiar, y no sólo a través de lo singular. Lo individual implica un conjunto, una plenitud de propiedades inherente al carácter dado, a la persona dada, a la que diferencia de otras personas y caracteres. Además, tales propiedades, pese a su diversidad, se hallan intercondicionadas, se desprenden unas de las otras y en su fusión constituyen algo íntegro, unívoco. Lo individual nunca se repite, siempre es peculiar. Por lo común, el concepto de individuo, de individualidad se aplica a los caracteres humanos. Pero cabe interpretar ese término con mucha mayor amplitud, tomando en consideración lo que tiene de específico, único y concreto todo fenómeno de la vida, todo objeto, toda situación. No existen ni siquiera dos hojas de un árbol absolutamente iguales. Y cuanto más elevado es el lugar que corresponde a un organismo, tanto más complicada es su estructura, tanto más específica y rica es su individualidad.

El desarrollo del pensar artístico está ligado al cultivo de una atención solícita —"de una atención fraterna", según expresión del escritor M. Prishvin— sensible a las diferencias individuales, a los matices, al aspecto único de todo fenómeno. Este discernimiento de lo individual, esa aptitud de distinción no se adquiere fácilmente: es inaccesible a la observación superficial y rápida; nuestra conciencia capta más fácil y rápidamente los rasgos similares entre objetos afines que los rasgos diferenciales, que los caracteres que distinguen un objeto de otro. Nos encontramos constantemente con este hecho en nuestra vida cotidiana. Para un observador superficial, "todos los gatos son pardos", es decir, los fenómenos homogéneos apenas diferenciables se presentan como "con una misma faz". Tras una observación prolongada, atenta e interesada, esta aparente uniformidad desaparece y se descubre en su lugar una enorme diversidad, una infinita multiplicidad de matices. Por ejemplo, un hombre que nunca haya visto obras de pintura, al visitar un museo por primera vez, tendrá la impresión de que todos los cuadros son parecidos entre sí. No podrá distinguir las obras de un pintor respecto a las de otro. Pero cuanto más tiempo y más atentamente los examine, tanta mayor será la claridad con que percibirá las particularidades individuales de cada artista. No confundirá a Briulov con Repin. Mas, en el marco de una escuela, de un "estilo" general, aun se equivocará: podrá atribuir, por ejemplo, a un mismo autor los cuadros de Briulov y de Bruni. Para un entendido en pintura resultan evidentes las diferencias individuales dentro de una misma tendencia, notará sin equivocarse la diferencia entre Briulov y Bruni, entre Rubens y Jordaens, entre V. Makovski y Priánishnikov.

Esa sensibilidad y perspicacia no ya respecto a las obras de arte, sino, ante todo, respecto a los fenómenos de la vida, es una cualidad necesaria al artista, es una propiedad del talento artístico que se perfecciona y se acentúa mediante un trabajo constante, con continuos y premeditados ejercicios.

La individualización constituye un requisito de plenitud vital, de captación polifacética y concreta de los fenómenos: el arte convence en la medida en que presenta el objeto de manera concreta. Cuanto más plenamente se capte la realidad en sus múltiples aspectos, cuanto más fuerte es, en arte, la impresión de realidad viva, de integridad del objeto o del fenómeno, tanto más valiosa es la imagen artística, tanto más intensa y convincentemente llega su idea, la generalización contenida en la imagen hasta la conciencia de quien contempla la obra. Es necesario que la obra de arte refulja con todos los colores de la vida; entonces alcanza su objetivo.

Marx al reprochar a Lassalle que en su drama "Franz von Sickingen" escribe "a lo Schiller" y no "a lo Shakespeare" censuró la falta de rasgos concretos en la obra, el presentar los hechos de manera esquemática en un solo plano, la insuficiente individualización de los personajes. Marx veía la falla artística en e hecho de que en la obra de Lassalle, Ulrich von Hutten encarn sólo el "entusiasmo", y nada más. "¿Acaso no fue al mismo tiempo —dice Marx— un hombre de mucho talento y endiabladamente ingenioso y no has cometido tú, por tanto, una gran injusticia en lo tocante a su persona?"(4).

Es, precisamente, esa multiplicidad "shakespeariana" de aspectos en la plasmación de los caracteres lo que da la sensación de viva individualidad. En la obra de Lassalle, Ulrich von Hutten es un esquema impersonal, pero el mismo personaje dibujado como señaló Marx, ya es una personalidad auténtica y viva. Claro está que dicho principio concerniente al carácter concreto y polifacético de la obra de arte no tiene menos importancia para las artes plásticas: el pintor nunca convencerá para nada al espectador si lo que pinta no transmite una sensación de realidad, de existencia verdadera y plena de lo representado. Los retratos de Rembrandt, por ejemplo, cuentan del hombre infinidad de cosas, descubriendo en el más sencillo rostro humano simas insondables; por esto sus imágenes se ofrecen al espectador como individualidades vivas. Lo mismo ocurre con Shakespeare. Comparando el método creador de Shakespeare con el de Molière, Pushkin escribió que, "los personajes creados por Shakespeare no son, como los de Molière, tipos de tal o cual pasión, de tal o cual vicio, sino seres vivos, de muchas pasiones y muchos vicios.. En Molière, el Avaro es avaro, y nada más; en Shakespeare, Shylock es avaro, sagaz, vengativo, un tierno padre, ingenioso"(5).

---

(4) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XXV, pág. 252.

(5) A. S. Pushkin. *Obras completas*, t. VII. Moscú-Leningrado, 1949, pág. 516.

De lo específico que hay en la imagen artística se desprende su rasgo capitalísimo, que le es inherente: su naturaleza emotiva. La fuente de nuestras emociones se da siempre en fenómenos y personas concretos, a los que queremos u odiamos, de los que nos reímos o nos compadecemos. El concepto abstracto, puramente lógico, no halla resonancias directas en el sentimiento y sólo lo provoca, por regla general, cuando aplicamos tal concepto a la esfera de los fenómenos percibidos sensorialmente, cuando lo asociamos a dichos fenómenos y descubrimos su fundamento en imágenes. No podemos asustarnos del *concepto* de bestia fiera, pero la visión de la fiera puede provocar una directa reacción emocional de miedo. La *imagen* de la fiera puede asimismo originar una reacción análoga, pero en tal caso ese sentimiento no será ciego, irracional, sino que desempeñará el papel de un elemento especial de cognición.

La actitud emocional frente al mundo también constituye un recurso de cognición; entramos en conocimiento del sentido de los fenómenos y de la medida de su valor no con el mero razonamiento lógico, sino, además, por medio del sentimiento. Toda emoción, por amplia y general que sea, surge de la percepción de determinadas cosas concretas: el amor a la patria, por ejemplo, no puede ser especulativo, se nutre de vivencias reales. Por consiguiente, si lo concreto individual está presente de manera forzosa en la imagen artística, se comprende que ésta se base en la percepción emocional y ejerza un influjo del mismo tipo. Ahora bien, como quiera que la imagen es al mismo tiempo generalización e idea general, la emoción a través de lo individual se extiende a lo general y da color emocional a la idea misma. Sin ello es inconcebible la imagen artística.

Es muy aleccionador examinar la manera sistemática y tenaz con que el gran director de teatro K. S. Stanislavski aplicaba en su labor el principio de la individualización. Al preparar la representación de una obra exigía siempre que incluso en las escenas de masas no hubiera ni la más pequeña impersonalidad, exigía que cada uno de los participantes en dichas escenas, aunque su papel se limitara a decir dos o tres frases, constituyera una personalidad definida, distinta de las demás y tuviera clara idea de la biografía del personaje representado, de aquello a lo que éste aspira, de lo que había hecho el día anterior y de lo que haría el día siguiente, etc. Así, por ejemplo, al preparar la escena de "La desgracia de tener ingenio" en que los invitados se reúnen en casa de Famus, Stanislavski pedía a todos los actores que participaban en ella una descripción detallada de la biografía presumible del correspondiente personaje, del estilo de vida y propósitos del mismo (véase sobre este particular el libro de N. Gorchakov acerca de Stanislavski).

No deja de ser muy significativo que Stanislavski se remitiera en apoyo de su método al ejemplo de los clásicos de las artes plásticas: "En la vida real, por grande que sea la multitud, cada uno de sus componentes tiene su vida personal. Nuestros mejores

pintores rusos mostraron este realismo en sus cuadros en forma por demás brillante. Recuerden ustedes «Amanecer de la ejecución de los arqueros», de Súrikov. O «Cosacos del Dniéper», de Repin. También, «Aparición de Cristo ante el pueblo», de Ivanov"[6].

En el artículo de fondo de "Pravda" "Hay que vencer el retraso en la dramaturgia" se condenaba duramente la falta de individualización en las obras de los dramaturgos. Se decía: "En la mayor parte de las piezas, los personajes no están individualizados, son parecidos entre sí, de modo que con frecuencia resulta difícil diferenciarlos. Nuestros dramaturgos deben representar con profundidad caracteres vivos, particularidades individuales de las personas. La honda individualización de los personajes constituye una de las exigencias básicas de la Estética del realismo socialista. La indiferencia por el hombre, los intentos de despersonalizarlo, de borrar diferencias, son extraños al espíritu del régimen soviético"[7].

El importante éxito que el cuadro de I. Neprintsev "Descanso después del combate" obtuvo en la exposición de 1951, se debió ante todo a que el pintor logró presentar con acierto tipos individualizados. A pesar de que el cuadro, como toda obra de arte plástico, reproduce sólo un hecho momentáneo, Neprintsev supo captar en él el pasado y el futuro de sus personajes, lo que tenía de peculiar la personalidad de cada uno de ellos. Nada, por el contrario, deja al espectador tan frío como el que haya en los cuadros personajes sin carácter propio, personas sin biografía, sin fisonomía propia, "obreros en general", "koljosianos en general", de los que ni el espectador ni el propio artista pueden decir nada concreto. Es obvio a todas luces que no puede hablarse de comunicación emotiva en lo tocante a cuadros semejantes, que nada tienen con qué emocionar y en esencia, falta en ellos la imagen artística.

No es una casualidad que examinemos circunstanciadamente el problema de la individualización de la imagen artística. Es posible que en el menester del artista lo más difícil, lo más sutil radique en el arte de captar y transmitir la peculiaridad vital, la melodía única de los caracteres, de las personas, de los acontecimientos, de las conversaciones, de los movimientos, de los gestos, de los paisajes. No en vano consideraba Goethe que la percepción y la representación de "peculiaridades" constituyen la auténtica vida del arte...[8]. Ahí radica, por lo visto, la clave de lo que se denomina encanto artístico de las cosas. La reproducción de lo individual es la señal más certera de que el artista parte realmente de observaciones y vivencias directas, se inspira en la vida misma y no utiliza lo que ha recibido y ha sabido de segundas

(6) N. Gorchakov. *Las lecciones de "regisseur" de Stanislavski*, Moscú, 1951, págs. 129, 130. (Cfr.: *ob. cit.*, Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1956, págs. 107, 108).

(7) *Pravda* del 7 de abril de 1952.

(8) Cfr.: Eckermann. *Conversaciones con Goethe*. Moscú, 1934, pág. 182.

y terceras manos. La verdad de lo visto y vivido es algo que no se puede remedar, no puede ser sustituido por nada. Sólo cuando se da esa verdad surgen los espléndidos "hallazgos" artísticos; basta, a veces, en estos casos un detalle cualquiera, un rasgo, la entonación, una comparación feliz, un detalle psicológico para conferir de pronto un tono inusitadamente veraz a la imagen en su conjunto: la imagen cobra vida, se hace atractiva, emocionante. infunde una confianza total. No hay modo de "inventar", por ejemplo, detalles de la imagen como el pesado y apretado puño de Menshikov en el cuadro de Súrikov, como el dramático gesto de repulsa de Galina Ulánova en el papel de Julieta, cuando ésta se niega a casarse con Paris, como la sonrisa amarga y tierna de Chaplin cuando mira a la muchacha que ha recobrado la vista (en el film "Luces de la ciudad"). En cada creación auténticamente artística hay notas especialmente sutiles y osadas de ese género, rasgos que constituyen un hallazgo extraordinario, que poseen una enorme ponderabilidad vital, que "levantan peso", según expresión de Korolenko, y concentran en sí lo que se ha conocido y lo que se ha sentido.

Desde el punto de vista externo no son más que "peculiaridades", sutiles, a veces incluso fugaces, pero siempre peculiaridades individuales, de la persona o del acontecimiento. Se trata sólo de una "pizca". Pero, según la acertada observación de Briulov, "el arte empieza donde comienza la pizca". Tanto en literatura como en pintura y en teatro siempre ha habido junto a los auténticos artistas, imitadores fríos que han alcanzado a veces un nivel profesional bastante elevado y hasta un refinamiento técnico. Por lo común esos autores cambian en moneda pequeña los resultados de los grandes artistas, imitando su "estilo", variando y cantando en todos los tonos lo hallado por otros. Tuvo imitadores Leonardo da Vinci, los tuvieron Miguel Ángel y Rembrandt; en sus obras, los imitadores repitieron hábilmente, pero de modo muy superficial, la enigmática sonrisa de Mona Lisa, los complicados escorzos de las estatuas de Miguel Ángel, los contrastes de luces y sombras que el gran pintor holandés plasmó en sus telas. Cabe imitar la manera, "el rasgo", cabe reproducir los esquemas temáticos, pero lo individual de la imagen es inimitable, no se puede reproducir. En general, esto es, precisamente, lo que pone al descubierto la falta de un principio verdaderamente creador en las obras de imitación. Si la imagen no ha nacido en un acto de penetración personal y creadora del artista en la realidad, resultará prestada o inventada o lo uno y lo otro a la vez (claro está que en este caso hasta el concepto de "imagen" puede ser empleado sólo condicionalmente). El tomar en préstamo lleva inevitablemente a la forma manida, estereotipada, y donde se da esta forma —este solapado y peligroso enemigo del arte— se pierde, como es obvio, el sentido por lo individual.

También contradice —y no en menor medida— a la esencia misma del pensamiento, la "invención" abstracta, fruto de pura

especulación, que a menudo acompaña al acto de imitar: quien imita toma el esqueleto, el esquema de lo que concibe, de obras ajenas ya existentes; intenta vivificar de uno u otro modo ese esquema, "individualizarlo", le añade toda clase de "particularidades" imaginadas. Más de una vez hemos podido observar algo parecido en las obras dramáticas de imitación, escritas como por encargo. Tales obras han "explotado" en gran escala, por ejemplo, el tipo de innovador o de dirigente engreídos, que pierden la sensibilidad por lo nuevo. En cada caso particular esos personajes no encontrados por el propio autor, transformados en figuras estereotipadas, han sido representados con algunos caracteres personales: el dirigente atrasado podía, por ejemplo, no vivir en armonía con su mujer o, por el contrario, se subordinaba a los gustos pequeño burgueses de la esposa; podía sentir debilidad por la bebida o, por el contrario, figurar como hombre de rígida sobriedad, etc. Pero con una colección de caracteres imaginarios no es posible componer una individualidad viva e íntegra. La individualidad es un conjunto orgánico de propiedades, no su suma mecánica. Por "hábilmente" que haya sido construido un personaje inventado (o una situación inventada), siempre se percibirá en él una nota falsa, se notará la falta de un auténtico hálito de vida, es decir, del todo orgánico, de la peculiaridad convincente, inherentes a la imagen individual viva. Es posible que lo que falte sea al parecer muy poco, pero también en este caso ese poco, —esa "pizca"— resulta decisivo, es el límite que separa lo vivo de lo que ha nacido muerto.

Hemos hablado hasta ahora de un aspecto de la imagen artística, de la transmisión de lo individual, del sentimiento de lo individual. Pero la esencia de la imagen artística estriba no sólo en mostrar lo individual, sino en expresar lo general alcanzado de un modo mediato a través de lo individual, en descubrir las leyes de la vida por medio de lo individual. Pese a la grandísima diversidad de fenómenos, de seres y de caracteres existentes, todos ellos se encuentran en una relación e interacción sujetas a ley, todos ellos están subordinados a leyes generales, tanto naturales como sociales. Todo fenómeno particular se presenta como parte de cierto todo. El conjunto mismo de propiedades que forman un carácter humano vivo, no es fruto de la casualidad, sino que se halla condicionado, engendrado, por las condiciones de la vida social y, por ende, sujeto a ley. *La imagen artística revela la unidad en la multiplicidad.* Lo general que se expresa en la imagen artística es el sentido de un fenómeno dado, el lugar que ocupa en una serie de otros fenómenos, en virtud de la ley que la rige. su conexión con ellos, su tendencia interna, lo que tiene de *típico* para un determinado círculo de fenómenos. Lo comprendido y conscientemente subrayado por el artista constituye la idea de la imagen. Esa idea se llega a conocer y se transmite al espectador o al lector mediante la actitud del sujeto que crea (o sea, del propio artista) respecto al fenómeno dado, al objeto de representación.

La generalización no puede ser meramente intuitiva. No puede construirse sobre la base de la mera observación. Es accesible sólo al hombre capaz de pensar con claridad y rigor, de abstraer, de inferir conclusiones lógicas de lo observado. En ese estadio —superior— de la cognición por imágenes, la interacción del pensar artístico por imágenes y del lógico no se debilita; al contrario, se hace particularmente estrecha.

La idea y el fenómeno concreto se hallan tan orgánica e indisolublemente unidos en la imagen artística, que extraer de la urdimbre de dicha imagen la idea en su forma "pura", abstracta, resulta muy difícil. Cabe formular, naturalmente, de manera lógica la idea, el sentido fundamental de la obra de arte, pero tal formulación no será nunca exhaustiva: señalará sólo la tendencia fundamental de la idea en la imagen, pero no abarcará toda la riqueza de sentido que la imagen contenga.

Aduciremos en calidad de ejemplo una de las obras más notables de la cinematografía italiana progresiva, el film "Roma a las 11 de la mañana", muy conocido del espectador soviético, film realizado por Giuseppe de Santis. La catástrofe de la escalera que se desploma, referida brevemente en la sección de "sucesos" de un periódico, es concebida por el realizador y los actores en el plano de una gran generalización social. Ese episodio no representa más que una gota en el océano de calamidades que el sistema capitalista lanza sobre los simples trabajadores, pero es una gota que refleja en sí todo cuanto tiene de catastrófico el sistema en su totalidad. El film, con una acción que se desarrolla en el transcurso de un solo día y versa sobre un caso "particular", se transforma en un amplio y trágico lienzo que trata del destino de los trabajadores que defienden su derecho a la vida bajo el yugo del paro crónico y de la miseria. En ese caso la "escalera carcomida" en que se reúnen centenares de mujeres sujetas a mil privaciones, constituye una imagen simbólica repleta de contenido y de fuerza inusitada. Esta imagen central y medular se compone, a su vez, de las imágenes formadas por las distintas víctimas de la catástrofe. En el film no hay una sola protagonista, sino muchas, cada una de ellas individual en grado máximo, con su destino, su amor, sus sufrimientos y esperanzas. Sin ese impresionante desfile de vidas particulares, el film perdería su rico contenido ideológico, su idea generalizadora no resonaría con tanta fuerza y no se pondría de manifiesto el carácter *típico* que posee lo representado. Así, pues, limitarse a decir de este film que en su base figura la idea de que el destino de la gente sencilla en la sociedad capitalista moderna es trágico, resultará con mucho insuficiente para caracterizar su contenido ideológico. Una idea semejante se expresa en muchas otras obras. En el film "Roma a las 11 de la mañana", como en toda obra auténticamente artística, la idea se encuentra orgánicamente fusionada a la materialidad intrínseca de la vida: late en la imagen de la "inocente culpable" de la catástrofe, como también en la imagen de la or-

gullosa Adriana, encerrada en sí misma; en la tierna imagen de la muchacha que perece al derrumbarse la escalera y en todas las otras imágenes del film. Esas imágenes no son una ilustración de la idea, sino que la encarnan y la engendran.

Si tenemos en cuenta ese carácter específico de la idea artística, ya no nos parecerá tan paradójica la observación de León Tolstói, hecha medio en broma medio en serio, cuando a la pregunta de cuál era, en puridad, la idea de "Ana Karenina" dijo el gran escritor que para contestar a tal pregunta sería preciso repetir la novela entera, palabra por palabra, desde el principio hasta el fin.

Tenemos, pues, que la idea general, en la obra de arte, no existe al margen de su portador concreto. Pero tampoco la individualidad de la imagen artística existe fuera de lo que tiene de típica.

Vamos a examinar ahora con más detalle el problema específico de lo típico en el arte.

* * *

Al hablar de la esencia de la imagen artística, entendíamos que dicha imagen no es sólo reflejo de algún acontecimiento, de algún objeto, de alguna persona o, en general, de algún fenómeno particular, cualquiera que sea, sino que expresa el sentido de dicho fenómeno, del lugar que ocupa en la vida y del papel que en ella desempeña. Dicho con otras palabras: la imagen artística es una generalización. ¿En qué condiciones la representación de un fenómeno particular se convierte en vehículo de una idea generalizadora? Ello ocurre, por lo visto, cuando el fenómeno dado es típico, o sea, cuando sus propiedades no son fruto de la casualidad, sino que se hallan condicionadas por leyes sociales objetivas y, por ende, son características, sintomáticas no para dicho fenómeno solo, sino para un grupo entero de fenómenos. Esto es lo que sirve de medida para la imagen típica.

La irrupción de una nueva fuerza social en la vida deja siempre su huella en el arte: empiezan en el arte las búsquedas de un nuevo tipo. Con frecuencia en torno a las obras de ese género se sostienen polémicas apasionadas, tras las cuales apunta la lucha de las convicciones políticas, la lucha social. Discusiones así provocó, por ejemplo, la imagen del demócrata revolucionario "de los años sesenta" en la literatura rusa de mediados del siglo XIX. Los tipos de "nuevas personas" presentados por Chernishevski en su novela "¿Qué hacer?" dieron origen a una tempestad de airados ataques procedentes de los círculos políticos reaccionarios. No era posible desentenderse del hecho de que una nueva y poderosa fuerza había acudido al ruedo social, pero cabía hacer lo posible para desacreditarla, para desnaturalizar su esencia; de ahí que en contraposición a los personajes de Chernishevski se efectuaran no pocos intentos para crear "antitipos" y se recurriera a la ca-

lumnia para deformar la esencia del movimiento revolucionario de 1860-1870. Saltikov-Schedrín observó sobre este particular: "Las personas más apartadas de la moderna orientación del pensamiento ruso comprenden muy bien que aquí (es decir, en el medio formado por los hombres públicos de ideología democrática. - *Red.*) existe ya un tipo vivo y peculiar al que calumnian de buena gana y al que imputan cosas absurdas, pero al que no pueden pasar por alto"[9].

Análoga manifestación de radicales diferencias políticas —aunque quizá no en tan alta escala— se produjo también en las discusiones de los críticos pertenecientes a distintas ideologías en torno a los cuadros "Sirgadores", "No le esperaban", "El protodiácono", de Repin; "El estudiante", "Colegialas", "El fogonero", de Yaroshenko, etc.

Las imágenes típicas del arte propio del realismo socialista son inconcebibles fuera de una generalización consciente; no es posible crear imágenes de nuestra época sin tener conciencia de las leyes rectoras de la misma, sin dominar la teoría marxista-leninista, indicadora del camino por el que se llega a comprender el auténtico sentido y las ulteriores perspectivas de todo fenómeno de la vida social.

Lo que una imagen artística tiene de típica constituye la garantía de su duración. Lo que revela de manera veraz y plena la esencia auténtica de un fenómeno, vive a través de los siglos. La historia no es un caos, no es una acumulación casual de fenómenos diversos sin relación entre sí y sin nada en común. Avanza sujeta a leyes objetivas, y en ella todo se condiciona recíprocamente. Al crear tipos artísticos verídicos, el arte señala en cierto modo los hitos de la historia de la humanidad que ayudan a comprender las leyes del proceso histórico mediante caracteres y situaciones vivas, fruto y reflejo de las leyes aludidas.

Dado que la concepción socialista del mundo y la cultura socialista en su conjunto se hallan unidas por estrechos lazos de sucesión con la concepción del mundo de la democracia revolucionaria y de la cultura democrática rusas, es evidente que también los tipos positivos y negativos del pasado han de tener para nosotros significado vital. Son, en cierto modo, los antecesores de nuestros amigos y de nuestros enemigos. Si los conocemos, entenderemos mejor los aspectos típicos de nuestra época, del día de hoy, y de las perspectivas del día de mañana.

En los "Cuadernos filosóficos" de V. I. Lenin se encuentra la siguiente observación: "...Lo accidental, lo aparente, lo superficial, desaparece con más frecuencia, no se sostiene tan «firmemente», no tiene tan «sólido asiento» como la «esencia». *Etwa* (aproximadamente. - *Red.*): el movimiento del río; la espuma

(9) *M. E. Saltikov-Schedrín sobre arte*, pág. 157.

arriba y la corriente profunda abajo. *¡Pero también la espuma* es expresión de la esencia!"[10].

Encontrar y mostrar la esencia de un fenómeno significa mostrar en él su corriente profunda. "La espuma", es decir, lo superficial, lo externo que acompaña al fenómeno dado, en último término también se halla ligado a la esencia, "también la espuma es expresión de la esencia". No cabe, por tanto, despreciar los "detalles" y hacer caso omiso de ellos. No obstante, la espuma desaparece con facilidad, mientras que la corriente honda constituye la esencia firme del movimiento del río, tiende hacia adelante y establece un nexo vivo entre el presente y el futuro. Por tanto, pueden aspirar a una existencia muy duradera las obras de arte que expresan en primer término lo esencial, lo profundo, lo que está sujeto a ley. o sea, lo típico[11].

Es preciso examinar todo fenómeno desde el punto de vista de sus ulteriores perspectivas y tomar en consideración no sólo su estado estático en un momento dado, sino, además, sus posibilidades en potencia. De ahí que sea tan importante para el artista saber mirar al futuro. También pueden ser típicos fenómenos que aún no han alcanzado preponderancia cuantitativa, pero que, a pesar de todo, encarnan las tendencias rectoras del desarrollo. Así, por ejemplo, nuestra época ha dado vida a un nuevo tipo, nunca registrado en la historia, el tipo de obrero intelectual No hay duda de que personas de este tipo poseen una mentalidad de rasgos nuevos, peculiares. Sin embargo, aún no forman la mayoría entre la masa obrera. Por de pronto se trata sólo de grupos aislados. No obstante, el arte tiene perfecto derecho a reproducir este tipo que está naciendo precisamente como fenómeno característico de nuestra realidad.

Los fenómenos que ya no poseen preponderancia cuantitativa tampoco pueden ser excluidos de la esfera de lo típico por ese simple motivo. Todo depende de si pueden influir realmente sobre el curso de la vida social. Esto explica que el arte del realismo socialista no tenga derecho a hacer caso omiso de los fenómenos negativos de nuestros días. Si hay entre nosotros quienes dilapidan la propiedad social, si hay concusionarios, burócratas, gamberros y gente moralmente depravada, no ha de creerse que se trate simplemente de fenómenos patológicos casuales; se trata de fenómenos muy sintomáticos para las fuerzas solapada o abiertamente hostiles que, si bien se hallan condenadas a morir, pugnan con el mayor denuedo para continuar subsistiendo. Se nutren de los vivaces restos del espíritu de explotación, de codicia y de individualismo. Revelando en imágenes típicas

---

(10) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXVIII, pág. 118.

(11) En este pasaje y en las páginas sucesivas, hablamos de lo típico refiriéndonos a los fenómenos mismos de la vida, pues esto es, en última instancia, lo que define la medida de lo típico de las imágenes artísticas.

la verdadera esencia de esos fenómenos poco atrayentes, el arte ha de cumplir la noble misión de arrancar de raíz todo lo rutinario, sin razón para subsistir, de la vida social.

En el arte el carácter típico está siempre vinculado a la individualización. Los rasgos típicos, esenciales de una fuerza social, cualquiera que sea, se integran en la vida por una suma entera de fenómenos, personas y caracteres; son relativamente pocas las veces en que se concentran de manera plenamente determinada y expresiva en un solo fenómeno, en un solo individuo, en un solo caráter. Con todo, el objetivo del artista estriba en concentrar esos rasgos al mostrar un fenómeno particular. Es como si los reuniera en un foco. La imagen típica es siempre una imagen *aglutinadora*. Ya en virtud de tal aglutinación, de su condensación, no puede ofrecer aspecto de patrón. Los elementos de que se compone un carácter típico pueden hallarse muy difundidos, presentar un carácter de masas, pero la estampa *individual* que sintetiza en sí orgánicamente todos esos elementos, se distingue, naturalmente, por su brillantez y originalidad. En efecto, el artista, al crear un tipo, no borra los caracteres personales, no los ajusta a un esquema de impersonal generalización; al contrario, procura poner de manifiesto lo individual con una precisión máxima. Engels, explicando esa importante peculiaridad de la imagen, escribió a Minna Kautsky: "Los caracteres de un ambiente u otro están trazados con la neta individualización que es habitual en usted; cada personaje es un tipo más, al mismo tiempo, es una individualidad cabalmente definida, es un «éste». como habría dicho el viejo Hegel, y así debe ser"[12].

N. G. Chernishevski indicaba que lo "extraordinario", lo "original" de una personalidad no significaba ni mucho menos que dicha personalidad no fuera típica; precisamente en lo que tenga ésta de extraordinaria pueden hallar su máxima manifestación las mejores posibilidades de muchas personas sencillas "ordinarias". "La personalidad extraordinaria —dijo Chernishevski— es la mejor expresión del hombre y de la naturaleza humana en general. El héroe no es un monstruo entre personas; al contrario, en él se manifiesta con más nitidez y precisión lo que existe más o menos en cada ser humano, pues en el más tímido de los hombres se da su parte de valentía; el gran poeta no es un monstruo entre las personas, pues en el más prosaico de los hombres existe su parte de poesía... Suvórov es una personalidad sumamente original, Krilov es una personalidad sumamente original, mas, ¿no son por ventura, ambos, representantes del hombre ruso en general?"[13].

Lo típico, pues, no sólo no excluye la honda peculiaridad individual, sino que la presupone. Por singular, único, diríase incluso insólito que sea el aspecto de la boyarda Morózova en el cuadro de Súrikov, es, a la vez, una fuerte imagen típica de fanática di-

(12) C. Marx y F. Engels. *Cartas selectas*, pág. 394.
(13) N. G. Chernishevski. *Obras completas*, t. II, pág. 139.

sidente religiosa. Lo mismo ocurre con el protagonista de la novela de Shólojov "El Don apacible", Grigori Melejov. Su carácter y su destino personal no es de los que se encuentran a cada paso, pero al mismo tiempo en esa imagen se encarna el destino social típico de una determinada capa de cosacos. Sería erróneo suponer, naturalmente, que el carácter individual con rasgos típicos de la realidad, ha de ser raro, a toda costa "insólito". No hay que confundir el concepto de patrón y estereotipo, con el concepto de difusión y carácter de masas. La imagen típica no puede ser un patrón, pero con mucha frecuencia es reflejo de lo común, de lo propio de las masas. El criterio del carácter típico de la imagen no radica en que caracteres análogos se encuentren con frecuencia o pocas veces, sino en lo que tienen de sintomáticos.

Saltikov-Schedrín, en su obra "Los tiempos viejos de Posheiónsk" dibujó una serie entera de siervos. Entre ellos los hay que eran, sin duda, un fenómeno raro, como por ejemplo el tipo de "Mavrusha innovadora", que no pudo resignarse a ser sierva y prefirió la muerte a la subordinación. Por otra parte Schedrín pinta el tipo de Konon, criado siervo, transformado por el régimen de servidumbre en un hombre autómata, obtuso y apático. De Konon dice el autor que "no se distingue por poseer cualidades especiales de ninguna clase que le destaquen de la masa general de criados siervos, pero... en él esta masa halló la personificación cabal de su más genuina concepción del mundo". Ambos personajes son profundamente típicos, ambos caracteres se formaron bajo el influjo del régimen de servidumbre: en el primer caso se muestra la fuerza de la protesta desesperada, aunque aislada; en el segundo, el resultado de la acción embrutecedora de dicho régimen. *Toda fuerza social engendra no un solo tipo de tal o cual carácter, sino una gran multiplicidad de diversos caracteres típicos.*

El requisito de la individualización precisa, de la peculiaridad individual permanece obligatorio tanto si se representa a un carácter extraordinario por sus propiedades individuales como si se representa a uno de tantos. El que un carácter se dé en muchos individuos no significa ni mucho menos que no posea sus rasgos determinantes ni que carezca de fisonomía propia.

Sabido es que Saltikov-Schedrín fue un brillante maestro de la hipérbole, de la agudeza satírica. También en el plano teórico fundamentó ese método. Demostró que en las exageraciones más atrevidas, si son normales, es decir, si parten de la esencia del fenómeno, el artista se atiene a principios netamente realistas y se limita a revelar hasta el fin el fenómeno en todas sus posibilidades. "Son objeto de investigación literaria no sólo los actos que el hombre realiza sin obstáculo, sino, también, los que sin duda efectuaría si supiera o se atreviera... Sin poner esto en evidencia no es posible la reproducción de *todo* el hombre, es imposible formular sobre él un juicio veraz. Es necesario referirse a todo cuanto estaría dispuesto a hacer, y comprobar en qué medida están en él vivas las tendencias a realizar actos a los que, en su vida cotidiana, renuncia a la fuerza. Dirán ustedes: qué nos importa si

un determinado sujeto se abstiene de grado o por fuerza de ciertas acciones; para nosotros basta que no las haga... ¡Cuidado! *Hoy* realmente se abstiene, pero mañana las circunstancias van a serle favorables y ese sujeto realizará *sin falta* todo lo que alguna vez haya deseado en secreto"[14].

Claro está, la exageración no puede ser arbitraria, ha de derivarse de la esencia de la cuestión. Si el artista hiperboliza rasgos casuales, secundarios, en perjuicio de los esenciales, no hará sino desnaturalizar la verdad. Si ve en la hiperbolización un fin en sí, puede llegar al formalismo. Cuando, por ejemplo, los actores de la "vieja escuela" representaban el papel de Arbenin en "Mascarada", de Lérmontov, subrayaban y ponderaban en su representación sobre todo un rasgo, el apasionado temperamento del celoso, con lo que desfiguraban y empobrecían la imagen creada por Lérmontov. En realidad, la tragedia de Arbenin no es la de un hombre cargado de celos; es una tragedia social, la de un jugador desengañado de todo, acostumbrado a vivir en una atmósfera de cínicos y mutuos engaños. El actor en posesión de un método realista, subraya y acentúa precisamente este aspecto y tal concepción de su papel es legítima y fecunda (así representa Mordvínov el papel de Arbenin).

El dar realce a la imagen según las leyes del arte, intensificando y subrayando *rasgos esenciales*, es propio de la naturaleza misma del arte realista. Se eleva, así, la eficiencia estética. No hay que considerar, de todos modos, que sólo sea posible acentuar la intención satírica encaminada a desenmascarar el mal. *Es posible realzar la imagen y debe realzarse, también, al afirmar y exaltar el bien, al revelar la belleza y la poesía.* El arte auténticamente realista introduce en sus valoraciones emoción, énfasis y pasión.

Los artistas soviéticos están llamados a crear imágenes típicas de las personas sencillas, conciudadanos suyos, en cuanto tienen éstas de atractivas. Tales imágenes, como es natural, no pueden ser prosaicas, sin grácil vuelo. Para elevar la imagen de un personaje positivo, para despertar el afán de imitarle y de "hacer de él vida", es necesario ante todo que el lector o el espectador quieran a dicho personaje con toda el alma. Es necesario poner de manifiesto la poesía del carácter, escribir sobre él con pluma poética, pintarlo con poético pincel. No significa esto retocarlo, idealizarlo. Los personajes embellecidos, acicalados, se convierten en maniquíes, en muñecos sin vida. Tolstói, en el retrato de Kramski, no está idealizado en lo más mínimo, es auténticamente magnífico. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con Saski en el retrato de Rembrandt, con Musorgski en el de Repin, con Iermólov en el de Serov.

El problema de lo típico incluye en sí no sólo el de los caracteres típicos, sino, además, el de las circunstancias en que tales caracteres se forman y actúan. A ello se refiere la clásica formu-

(14) *M. E. Saltikov-Schedrín sobre arte*, págs. 192, 193.

lación de Engels: "...el realismo presupone, aparte de la veracidad en los detalles, veracidad en la reproducción de caracteres típicos en circunstancias típicas"[15].

Fuera de las circunstancias típicas, en condiciones no características, casuales, es muy difícil poner de manifiesto lo típico de un personaje. Es evidente, sin embargo, que tampoco es posible reducir las circunstancias típicas a las más habituales y corrientes. Sabido es que los caracteres humanos se forman y se revelan a veces con mayor plenitud precisamente en circunstancias extraordinarias que cambian de golpe el decurso habitual de la vida. La fibra heroica de los miembros de la Joven Guardia (*) se reveló en su integridad en el fuego y la tempestad de la guerra que se inició repentinamente. Pero esa misma guerra puso al desnudo el ánimo apocado y la cobardía de algunos otros. Esto no excluye, claro está, que el arte pueda y deba reproducir como circunstancias de lo típico las cuestiones de cada día, el trabajo habitual, los simples episodios de la vida. Todo depende de cómo sean presentados.

Tanto si el protagonista se mueve en condiciones extraordinarias como si se mueve en un medio habitual, lo típico de las circunstancias presupone movimiento y lucha, lucha constante de lo nuevo con lo viejo. Esto es de singular importancia y especialmente característico para los héroes de nuestra vida socialista de hoy, vida de objetivos claros, dinámica, en la cual el estancamiento es menos posible que nunca y que en ningún otro lugar. La lucha gigantesca y entusiasta por la construcción del comunismo, acompañada del esfuerzo tenso para superar todo lo anticipado y rutinario, para vencer grandes y serias dificultades, subordina todos los problemas, toda la vida de los hombres soviéticos. Esa lucha se sostiene en mayor o menor escala en cualquier esfera de trabajo y da origen a múltiples conflictos sin los cuales no puede haber desarrollo vivo. El arte no tiene derecho a eludir tales conflictos. La prensa del Partido ha llamado la atención de los artistas soviéticos acerca de la singular importancia y actualidad del problema concerniente al conflicto vital, que es, en realidad, el de las circunstancias típicas en que actúan los personajes típicos, y se halla en conexión directa con el problema relativo al asunto, a la maestría en crear colisiones temáticas. Sería erróneo, no obstante, confundir dicho problema con el del asunto como "pasatiempo", como "gracia". No es preciso decir que los asuntos han de ser interesantes, cautivadores, que han de estar hábilmente expuestos, tanto en literatura como en pintura. Mas, lo importante radica en el significado vital de los conflictos representados.

Los conflictos de ese tipo son de una variedad infinita: se dan por el choque abierto o velado de fuerzas hostiles, por la lucha con

---

(15) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XXVIII, pág. 27.

(*) Grupo de jóvenes komsomoles que se organizaron clandestinamente para luchar contra la ocupación alemana en Krasnodón (invierno de 1942-43). A. A. Fadéiev les dedicó su novela "La Joven Guardia". (N. del t.).

la rutina y con las supervivencias del pasado en la conciencia del hombre, por la superación de las deficiencias internas —que se presenta en forma de crítica mutua—, de los obstáculos y dificultades en el trabajo, por la aparición de graves problemas de orden moral en las relaciones personales, en el modo de vivir, etc. Puede haber conflictos trágicos y conflictos cómicos. Todos han de encontrar su reflejo en el arte. Los valedores de la "teoría de la falta de conflictos" orientaban equivocadamente el arte en el sentido de reflejar sólo conflictos "inofensivos" entre "lo bueno y lo mejor", lo cual llevaba a un arte de oropeles, falso, a laquear la realidad y, en último término, empobrecía y deformaba la imagen del personaje positivo, pues se le presentaba en un estado de placidez y prosperidad totales.

Cada género artístico dispone de recursos específicos para mostrar los conflictos. En este sentido disponen de posibilidades singularmente amplias el teatro y el cine, en los que el dinamismo de la acción y su rígida evolución en el tiempo, constituyen un rasgo esencial del método; el teatro y el cine pueden y deben mostrar el conflicto en el curso de todo su proceso. El conflicto forma la base de la obra dramática, su eje necesario.

Las artes plásticas encuentran más limitaciones para la representación del tiempo. Para ellas, lo mismo que para todos los demás géneros de creación artística, rige la misma ley incontestable: han de reflejar la verdad de la vida. Mas, no es posible representar verazmente la vida cerrando los ojos a sus contradicciones. La pintura temática es apta para mostrar esas contradicciones con máxima intensidad y relieve, utilizando, en particular, el método de las confrontaciones de gran contraste, de especial fuerza convincente para la percepción visual. Las obras clásicas de la pintura como "La boyarda Morózova" y "La ejecución de los arqueros", de Súrikov; "Renuncia a la confesión", de Repin; "Interrogatorio de comunistas" y "En una vieja fábrica del Ural", de Johanson, y muchas otras se basan en la presentación directa del choque entre fuerzas contrapuestas, enemigas, en pugna. Tal colisión ofrece riquísimas posibilidades expresivas. Ello no significa, naturalmente, que sea la única posible y no ha de ser tomada como regla general obligatoria. Muy a menudo el conflicto se concibe o se sobreentiende como causa o consecuencia de lo que se representa de manera directa en la tela del pintor. El apego a los "contrastes" y "colisiones" entendidos con excesiva simplicidad, al estilo de los carteles, lleva en la práctica a construcciones esquemáticas y vulgares, a la primitiva confrontación de los "vicios" más nefandos y las "virtudes" más excelsas.

Pero incluso cuando el pintor reproduce un fenómeno de valor positivo —algo ya conquistado, obtenido por la lucha precedente— ha de mostrarlo sin aderezos artificiales, sin falso sentimentalismo, sin volubilidad. Debe servir de regla general la renuncia a todo cuanto signifique deslizarse indolentemente por la superficie de la vida, tratar los procesos del trabajo como si fueran naturalezas muertas, apariencia externa y vacía.

La misión del artista no radica en "plasmar", "reproducir", sino en ayudar activamente a lo nuevo en su lucha con lo viejo, en defender lo nuevo. El artista animado por ese anhelo y conocedor profundo, directo, de la esfera de la vida que reproduce en sus obras, de las personas a las que convierte en personajes suyos, encontrará numerosas situaciones temáticas que reflejen aspectos típicos de la realidad.

* * *

La imagen artística, unidad de lo típico y de lo individual, de lo general y de lo concreto, es, asimismo, unidad de lo *objetivo y de lo subjetivo.* El papel del sujeto creador en el reflejo artístico de la realidad, es sumamente grande.

El arte no desempeña un papel cognoscitivo, ni de educación social, si no refleja la verdad objetiva. En cualquier imagen auténticamente artística existe gran contenido objetivo. Ésta es la razón de que podamos operar con la imagen artística como instrumento de cognición, hablando de una persona u otra: "sí, éste es un Manilov" o "es un Jlestakov".

Mas, en la imagen artística desempeña asimismo un gran papel el aspecto subjetivo. La imagen artística presenta siempre el sello de su creador, lo cual permite reconocer a un autor por su factura individual y saber a quién pertenece un determinado cuadro sin necesidad de firma.

El valor de la individualidad del artista aparece ante nosotros con singular relieve en el arte escénico cuando dos actores de vigorosa personalidad desempeñan un mismo papel. Pueden representarlo de manera tan distinta que ante el espectador aparezcan aspectos completamente diferentes del personaje en el tema y en la idea de la obra. Sin dejar de ser fieles a la idea de Gorki, los actores Schukin y Lukianov crearon dos imágenes de Egor Bulichov de las que no se borran de la memoria. En los dos actores Bulichov es gorkiano, pero en uno de ellos es gorkiano y schukiano, en el otro es gorkiano y lukiano.

Ulánova y Lepeshinskaia interpretan de manera distinta la imagen de la Cenicienta en el ballet de Prokófiev. La Cenicienta de Ulánova se resuelve en un sentido lírico-dramático. La Cenicienta de Lepeshinskaia desde el comienzo mismo de la partitura presenta un matiz más luminoso y alegre. En último término, las imágenes creadas por ambas actrices son optimistas, mas la afirmación de la vida se logra mediante recursos diferentes que se desprenden de la individualidad creadora de cada actriz.

La imagen artística presenta no sólo el sello de la realidad que la engendra, sino, además, el de las ideas y sentimientos del artista, así como el de su personalidad única. Que se intente por un tratado científico establecer las particularidades de la individualidad de un sabio: la fuerza de su amor y de su odio, lo que provoca su llanto y su risa, el carácter de su risa, determinar si

es una risa entre lágrimas o sátira agresiva, etc. Llevar a cabo semejante intento resulta a veces muy difícil, dado que la individualidad (lo subjetivo) encuentra un reflejo relativamente insignificante en un tratado científico, pese a que un verdadero sabio no es nunca objetivista, desapasionado, y posee siempre determinada ideología. Recíprocamente, una obra de arte es inconcebible sin que en ella se refleje en todos sentidos la individualidad de su creador. Además, cuanto más brillante y típica es, para su época, la individualidad del artista, tanto más significativas son las obras creadas por él.

De lo antedicho no se sigue ni mucho menos que el aspecto subjetivo sea de poca importancia para la creación científica. Sin embargo en los resultados del trabajo del sabio, el sello de su individualidad se percibirá en grado mínimo. El que la ley de la conservación de la energía haya sido descubierta por Lomonósov y no por Lavoisier, es, sin duda, importante para establecer la prioridad del descubrimiento, pero independientemente de quién la haya descubierto, su expresión será siempre la misma en correspondencia con la verdad objetiva en ella contenida. Pero imaginémonos por un momento que Pushkin no hubiera sugerido el tema del "Inspector" a Gógol y hubiera escrito la obra él mismo (admitamos que no sólo el argumento, sino, además, el tema y la idea de esa obra fueran análogos al "Inspector" gogoliano). Es obvio que si hubiera elaborado ese argumento Pushkin, toda la factura artística, todo el sistema de imágenes artísticas se encontrarían en dependencia directa de la individualidad creadora del gran poeta. La obra habría adquirido otra resonancia artística.

Mientras los formalistas hinchan y absolutizan el papel del aspecto subjetivo en el arte, los naturalistas niegan en redondo su importancia. Éstos reducen el proceso de la creación artística a la grabación de hechos, a la copia literal, servil y pasiva de aspectos no substanciales de la realidad. Todo ello es hostil al realismo en arte. El realismo presupone siempre una posición activa del artista frente a la realidad. El fenómeno de la realidad al reflejarse en la imagen artística realista queda iluminado por el pensamiento y el sentimiento del artista como por el sol; en la imagen artística siempre se percibe el sello de la individualidad del autor.

Toda imagen artística es siempre única, no puede repetirse, si bien pueden reiterarse las ideas en ella contenidas, así como los temas y los argumentos. La idea expresada por medio de la imagen artística, lleva siempre en sí algo nuevo aunque no sea nueva en su forma lógica. M. Prishvin observa acerca de este particular: "¿Por qué equivale a un auténtico descubrimiento expresar por medio de imágenes una idea que sea del dominio común y de la que la gente hable todos los días? ¿No será porque a veces las personas al repetir una idea pierden su sentido y lo reconocen de nuevo cuando la idea aparece en la imagen?"(16).

(16) M. Prishvin. *Analectas*. Moscú, 1946, pág. 513.

En una de las cartas de Turguéniev encontramos una interesante observación respecto al carácter exclusivo de la imagen artística. Turguéniev escribe a un escritor novel quien en una carta se quejaba, por lo visto, de encontrar a menudo sus pensamientos expresados ya en los libros de otros escritores. A ello responde Turguéniev: "...Usted, por ejemplo, parece lamentarse de haberse encontrado en más de una ocasión con *pensamientos* que le parecían pensamientos propios, suyos; un verdadero poeta que piense *en imágenes* nunca habría experimentado nada semejante"(17).

En ese carácter exclusivo de la imagen artística radica la clave para explicar por qué las obras de arte del pasado conservan su interés y significado para el futuro, precisamente en la forma y en el aspecto en que se han producido, sin diluirse en el ulterior desenvolvimiento del arte como suele ocurrir con los descubrimientos científicos. Los descubrimientos de Newton y de Faraday, por ejemplo, han entrado en el sistema de la ciencia física moderna, pero se exponen y se estudian ahora de manera distinta teniendo en cuenta todos los nuevos conocimientos acumulados. La forma inicial en que se expusieron, envejece y se modifica. Mas, con los monumentos de arte no sucede así porque la idea de la imagen artística es inseparable de su forma concreta, porque lo general, en la imagen artística, se revela sólo a través de lo individual y exclusivo, y, finalmente, porque es exclusiva la personalidad del autor.

Novedad, lozanía, originalidad, tales son las cualidades de la imagen artística a que los maestros consagrados hacen siempre referencia al dirigirse a los principiantes. Tomemos, por ejemplo, los artículos y cartas del poeta M. Isakovski acerca de la maestría poética. Cual hebra de color pasa por todos ellos la idea, profundamente cierta, de que el "secreto" de la poesía es un —el suyo— para cada poeta; el mérito del poeta auténtico radica precisamente en que habla de una manera nueva, a su modo, de los fenómenos de la vida, dice lo que otros aún no han dicho. "Poseer el «secreto poético» significa, ante todo, ser *independiente* en la creación, es decir, hablar tal como es propio *sólo de ti mismo,* y no de alguien más, hablar de lo que sólo tú puedes decir, porque tú mismo lo has visto en la vida, tú has reflexionado sobre ello, lo has sentido, lo has comprendido, has inferido conclusiones de ello; además, el tema de la conversación ha de ser algo *grande, importante no ya para el mismo poeta o para un reducido número de personas, sino para los más amplios círculos de lectores*"(18).

Al hablar de la originalidad de la creación poética, M. Isakovski subraya constantemente que ésa se alcanza como resultado del crecimiento interior del poeta en cuanto hombre,

(17) I. S. Turguéniev. *Obras selectas,* t. II, Moscú, 1948, pág. 337.
(18) M. Isakovski. *Acerca de la maestría poética.* Moscú, 1953, pág. 32.

en cuanto miembro de la sociedad. El rebuscado afán de "originalidad", la artificiosa invención de un "estilo propio" constituye siempre una ocupación estéril: "...no es posible idear artificialmente un modo poético de escribir, no es posible idear artificialmente la propia voz poética... Ser en poesía auténticamente original y uno mismo, distinto de los demás, significa ante todo... revelar en poesía las cualidades humanas, las fuerzas espirituales que en ti se encuentran... Y eso, a su vez, se alcanza no sólo, por así decirlo, como resultado del estudio libresco, sino, sobre todo, como resultado de la participación directa y activa en la vida. Desde el principio el poeta está obligado a prepararse para convertirse (de hecho y no de palabra) en un hombre avanzado de su tiempo"[19].

Vemos, pues, que el examen de lo que tiene de específico la imagen artística, de cómo se reflejan en ella los fenómenos concretos de la vida y, por consiguiente, del carácter único, exclusivo, de dicha imagen, nos lleva lógicamente al problema de la individualidad de su creador, del artista. En efecto, la conexión entre las dos cuestiones no puede ser más directa. Para *elegir* en la infinita multiplicidad de fenómenos aquellos cuya presentación enriquezca la conciencia de la sociedad y le dé algo nuevo, para *concebir en imágenes* de manera nueva esos fenómenos, el artista ha de elaborar en sí mismo la capacidad de contemplar el mundo con mirada intencionada y penetrante, mirada de explorador, de buscador de nuevos caminos que no avanza por sendas trilladas. Para captar el aspecto peculiar de los fenómenos, ha de ser individual y privativa la actitud misma que ante ellos se adopte. Así como en arte lo exclusivo es importante no por sí mismo, sino como recipiente de la idea, como revelación de lo típico, la individualidad del artista es también importante en la medida en que no le separa de la sociedad, sino que por el contrario, le convierte en representante avanzado de la misma, en órgano de la autoconciencia social.

En la creación de la imagen típica desempeña un papel enorme la fantasía creadora del artista, quien la invoca no para imaginar lo que en realidad no existe, sino para combinar, confrontar, subrayar, intensificar y completar las observaciones de la vida que tenga acumuladas. Máximo Gorki decía:

"Consideramos como literatos de talento a quienes dominan bien los recursos de la observación, comparación y selección de las particularidades de clase más características y saben incluir —imaginar— esas particularidades en un solo personaje; de este modo se crea la imagen literaria, el tipo social. La imaginación es uno de los recursos más esenciales de la técnica literaria creadora de la imagen... La imaginación remata el proceso de estudio y selección de datos y hechos, les da forma definitiva en un

(19) M. Isakovski. *Acerca de la maestría poética.* Moscú, 1953, págs. 36, 37.

tipo social importante, vivo, positivo o negativo... Precisamente gracias a la fuerza de una imaginación bien desarrollada, el literato de talento logra, a veces, tal efecto que los personajes por él creados aparecen ante el lector infinitamente más significativos, brillantes, psicológicamente armoniosos y enteros que el propio artista que los ha creado"[20].

Es cosa bien sabida que el artista, al crear un carácter típico, reúne a menudo, en dicho carácter, rasgos de personas que existen realmente. Así, recordaba Gorki: "...para escribir «Tomás Gordéiev» tuve que ver —y no una sola decena— a hijos de mercaderes descontentos de la vida y del trabajo de sus padres"[21]. León Tolstoi reunió en la imagen de Natasha Rostova los rasgos de carácter de dos mujeres a las que conocía muy bien. Alexandr Ivanov, en su búsqueda de cabezas expresivas y características para su cuadro, pintó estudios de gran número de rostros tomados del natural y luego sintetizó lo encontrado; para la cabeza de Juan Bautista, por ejemplo, aprovechó el estudio de un joven y el de una muchacha. Súrikov, "combinó" en la imagen de la boyarda Morózova los rasgos de dos personas, de su tía y de una mujer versada en las Sagradas Escrituras con la que se encontró en un cementerio de disidentes religiosos en los Urales. Para la imagen del zarevich Iván, Repin aprovechó los estudios de retratos del escritor Garshin y del pintor Menk, para la cabeza de Iván el Terrible, los retratos del compositor Blaramberg y del pintor Miasoiédov. Por otra parte, en cada imagen típica, dichos pintores introdujeron no sólo rasgos de los prototipos fundamentales, sino, además, rasgos y detalles complementarios observados en muchas personas.

No es posible entender ese proceso de creación sintética de una imagen —tanto en literatura como en las artes plásticas— como una "composición" en forma de mosaico. Si todo el hacer del artista se limitara, como dice la protagonista de "La boda" de Gógol, a que "los labios de Nikanor Ivánovich se sumaran a la nariz de Iván Kuzmich y a ello se añadiera la corpulencia de Iván Pávlovich", no podría obtenerse ninguna imagen artística completa. Es preciso que la imagen no se presente como un mosaico, sino que posea integridad interna y resulte consecuente consigo misma de modo que, constituyendo un tipo, sea, al mismo tiempo, una personalidad determinada y todos sus actos, sus palabras y sus particularidades de carácter se vean como manifestaciones naturales de dicha personalidad. Sin embargo, cada una de las personas a las que el artista ha observado en la vida y ha "introducido" en su obra, posee su propia individualidad y en la mayor parte de los casos poco se parecen entre sí. Para articular sus rasgos particulares en una imagen-tipo generalizadora, es necesario crear una nueva individualidad, una nueva cualidad vital.

---

(20) M. Gorki. *Artículos de crítica literaria*. Moscú, 1937, páginas 512, 513.

(21) *Ibídem*, pág. 348.

En ese momento aparece con todos sus derechos la potente imaginación creadora del artista, precisamente creadora, es decir no ya capaz de combinar mecánicamente los rasgos observados en diferentes lugares, sino de crear, con dichos elementos, una nueva totalidad. La imaginación del artista llena los vacíos y fallas que surgen inevitablemente si se trata de unir de modo simple las diferentes observaciones sacadas de distintas fuentes; une esas observaciones y las funde en una imagen única artística con el poder convincente de la verdadera existencia.

La fuerza de la fantasía creadora se manifiesta asimismo en la especial capacidad del artista para sumirse mentalmente en la psicología de los personajes a quienes da vida, como si aprendiera a pensar y sentir en nombre de ellos. Donde esto se ve con mayor claridad es en el trabajo del actor. Para desempeñar su papel de manera natural y convincente, para hallar una entonación de voz, unos movimientos y una mímica acertados, el actor en cierta medida ha de reencarnarse en su personaje, ha de convertirse en él.

Lo que le ocurre al actor al preparar su papel, sucede al escritor en no menor medida, incluso quizá en mayor grado, pues el primero se encuentra con el texto ya escrito que define el carácter y las acciones del personaje, mientras que el escritor los define por sí mismo. El escritor ha de encontrar la línea de conducta del personaje de modo que se desprenda lógicamente de la esencia típica de este último. De ahí que para el escritor sea muy importante saber pensar y sentir por sus propios personajes; de este modo puede figurarse con toda claridad de qué modo actuarán y se comportarán en una situación determinada. En este sentido le ayuda al escritor su imaginación creadora. Como escribe Gorki, "el literato aun siendo desinteresado, ha de sentirse voraz especulador; aun siendo apático, ha de representar de modo convincente al hombre de fuerte voluntad"[22]. Al mismo tiempo, no sólo no ha de renunciar a su propia actitud y a sus juicios valorativos respecto a lo representado, sino que ha de fortalecerlos y perfeccionarlos sin cesar: cuanto más plenamente se "reencarne" el artista en la personalidad de su personaje, tanto mayor ha de ser la claridad con que lo vea en perspectiva y el acierto con que lo juzgue. Para ello el escritor se basa en su concepción del mundo que se encuentra en una relación de interinfluencia con la labor de la fantasía creadora.

La imaginación ayuda asimismo al artista en el singular proceso de objetivación de lo subjetivo, cuando el artista crea una imagen aprovechando para ello algunos datos obtenidos por introspección, cuando separa algunos rasgos de su carácter, los examina objetivamente y los inserta en una imagen independiente, sin que ello signifique que sea ésta autobiográfica. Que esto sucede con cierta frecuencia nos lo atestiguan las declaraciones de muchos escritores; Turguéniev, por ejemplo, habla del "pla-

(22) M. Gorki. *Artículos de crítica literaria*, pág. 513.

cer... que proporciona ajusticiarse a sí mismo, fustigar sus propios defectos en los personajes de ficción imaginados". Lo mismo puede darse en las artes plásticas: la serie de autorretratos de Rembrandt constituye una galería de tipos diferentes cada uno de los cuales es parecido al propio artista y, al mismo tiempo, distinto de él.

En estos complicados procesos en virtud de los cuales el sujeto creador transforma los fenómenos objetivos, se engendra la imagen artística veraz, y a ello la fantasía creadora contribuye en alto grado.

* * *

La imagen artística surge como resultado de la reelaboración creadora de las impresiones que la realidad produce en la conciencia del sujeto. Para obtener existencia completamente real e independiente, la imagen debe ser plasmada con los recursos materiales de un determinado arte.

Sin embargo, vamos a plantear, ante todo, el siguiente problema: ¿puede hablarse, en general de la asimilación estética de la realidad al margen del arte? Por lo visto, es posible. El hombre dotado de la facultad de pensar artísticamente no ha de hacer que cristalice siempre y de manera obligatoria en el arte esa capacidad suya.

Se puede ser, por ejemplo, un pedagogo rutinario —si se quiere incluso honrado, experimentado, pero a pesar de todo rutinario— y un pedagogo artista. El primero, al educar e instruir a los niños forma una colección preparada de reglas metodológicas y las aplica sin interesarse por la individualidad de sus alumnos. Para él éstos son una masa totalmente homogénea, y las reglas metodológicas constituyen un procedimiento universal, un dogma, que se aplica mecánicamente a todos sin distinción. El pedagogo artista estudia las particularidades específicas y personales de sus educandos. Para él cada uno de los niños es un mundo, una personalidad con su carácter especial, sus gustos, sus inclinaciones, su biografía. Tal pedagogo estudia a los niños con amor e interés, encuentra la manera adecuada de tratar a cada uno de ellos, modifica y perfecciona los métodos pedagógicos; sus principios educativos generales se distinguen por su flexibilidad y por su dinamismo creador; nunca actúa de manera rutinaria. Pedagogo artista de ese tipo fue A. S. Makárenko, que obtuvo resultados de extraordinaria eficacia en su labor. En sus métodos prácticos había en verdad algo afín a la creación artística. Evidentemente no se debió a una casualidad el que Makárenko fuera a la vez un excelente escritor, como nunca habría podido llegar a serlo un pedagogo dogmático.

Cabría examinar cómo la aprehensión estética de la realidad se da igualmente en muchas otras esferas del trabajo. Hemos aducido ese ejemplo para destacar la "omnipresencia" del principio estético, la amplitud de su aplicación en la vida, pero ese princi-

pio estético se halla potencialmente conexionado con las representaciones en imágenes, con los elementos del pensar en imágenes.

Ahora bien, para que la imagen artística llegue a plasmarse en obra artística, ha de ser sometida a un proceso complementario de elaboración estética, es decir ha de cobrar forma material mediante los recursos del arte dado. En este sentido, es necesario diferenciar la imagen artística como resultado del *pensar en imágenes*, de la imagen artística en la obra de arte como resultado de todo el *proceso creador*, incluido el proceso mediante el cual se da forma a la imagen en palabras, líneas, colores, relieve o sonidos musicales.

Es obvio que el proceso específico de la elaboración estética o, dicho de otro modo, el proceso del trabajo sobre la forma artística como tal, queda por entero determinado por la imagen artística que se ha formado en la conciencia del artista, pues dicho proceso tiene por objetivo la plasmación material de la imagen. No obstante, el proceso a que nos referimos posee una relativa independencia y sus leyes internas propias; exige de por sí especial aptitud y talento. Para la creación musical, por ejemplo, se requiere un oído muy fino; para las artes plásticas, una mirada certera, capaz de percibir con facilidad las particularidades de la forma plástica, los matices de color, las relaciones espaciales, etc. A todo ello es necesario añadir los correspondientes conocimientos y hábitos que se adquieren sólo mediante un trabajo tenaz y constante.

El concepto mismo de talento artístico puede ser diferenciado tomando en consideración aquello de que se ha hablado más arriba. Puede hablarse de aptitud artística en el sentido de capacidad para pensar con imágenes artísticas. Se trata, como si dijéramos de la peculiaridad primaria y general de todo talento. Cada arte requiere, además, dotes especiales, cualidades específicas en lo tocante a la música, a la pintura, al arte escénico o a la literatura. No es un caso raro el del hombre altamente dotado para captar en imágenes las impresiones del mundo circundante y que no encuentra enseguida la esfera de creación artística, el arte en que sus facultades pueden alcanzar un desarrollo más pleno, el arte más en consonancia con el carácter de lo que en términos convencionales podría denominarse la aptitud "secundaria" del artista. Ese hombre "se busca a sí mismo", ensaya sus facultades en distintos tipos de creación artística. Gógol y Saltikov-Schedrín, por ejemplo, comenzaron dedicándose a la poesía; Griboiédov, fue primero músico; Maiakovski, pintor. Muy peculiar fue la evolución de Alexandr Blok. Por el carácter de su pensamiento artístico, Blok se sentía inclinado sobre todo a la creación musical; como decía él mismo, el "elemento musical" constituía para él el prisma a través del que se refractaban los fenómenos de la vida. Pero no poseía más que un débil oído musical y no era capaz de crear formas artísticas en música. Su poesía, en esencia, es una conmutación de imágenes musicales al sector del arte de la palabra y su influjo sobre el lector es afín al influjo de la música.

Como quiera que sea, el pensar artístico en imágenes en el sentido amplio de la palabra constituye la premisa necesaria y más importante para la creación en todo arte. Ello se ve confirmado por el hecho de que nunca o casi nunca un artista de relieve, sea escritor, pintor o músico, carece totalmente de dotes para el cultivo de otras artes. Lo más corriente es el caso inverso. Sabido es que Pushkin, Lérmontov, Zhukovski, Goethe, Korolenko, Shevshenko, Maiakovski y muchos otros poetas y pintores no sólo eran aficionados a las artes plásticas, sino que dominaban algunas de sus técnicas. Griboiédov era, además de dramaturgo, compositor; Perov era no sólo pintor, sino, también, un escritor de talento, etc. Es asombrosa la universalidad de Leonardo da Vinci, uno de los ejemplos más rutilantes de ese género.

En los casos (tampoco están excluidos) en que el talento "secundario" se dé y el "primario" —es decir, el del pensar artístico en imágenes— esté poco desarrollado, tendremos ante nosotros, a lo sumo, artistas mediocres, de segunda categoría. Son los versificadores en poesía, los virtuosos poco profundos en música, los actores superficiales, los "pintores puros" en las artes plásticas. Son precisamente los artistas de esta naturaleza quienes más fácilmente se dejan influir por las teorías formalistas, pues el formalismo constituye una "justificación" muy cómoda de la vacuidad interior y de la medianía artística.

Está claro que el talento artístico, como cualquier otro talento (por ejemplo, el del sabio) no es una capacidad exclusivamente innata, dada de una vez para siempre por la naturaleza. Las aptitudes naturales no son más que la base sobre la que el talento se desarrolla: sin el cultivo debido, sin un trabajo intenso, esas aptitudes están condenadas a atrofiarse.

* * *

Nos detendremos para terminar en varias cuestiones particulares relativas al carácter específico de la imagen en el arte.

En el uso cotidiano, el concepto de "imagen" lleva frecuentemente implícito el de percepción directa o representación visual: entre imagen y representación plástica se coloca un signo de igualdad, lo que no es del todo correcto. En la mayor parte de los casos, la imagen artística es realmente plástica, cristaliza en un objeto, pues expresa la idea mostrando un fenómeno particular, y el fenómeno particular, evidentemente, siempre es accesible a la percepción sensorial. En las artes plásticas, la imagen siempre se percibe visualmente. Sin embargo, el caso es algo distinto en otras artes. Así, en música, la imagen artística va dirigida no a la vista, sino al oído y no ha de provocar de modo obligado asociaciones visuales, no ha de "representar" de manera obligatoria.

En literatura, la representación visual de la imagen tampoco constituye una regla general, aunque se da muy a menudo. La

poesía de Lérmontov *"Blanquea una vela solitaria / En la azulina niebla del mar"*, contiene una imagen visual, perceptible. En cambio su poesía *"Hastiado, triste, y sin nadie a quien estrechar la mano / En el momento en que hiere al alma la adversidad"*, no posee tal cualidad perceptible. Sin embargo también esta poesía refleja la realidad en imágenes artísticas; también descubre lo general en lo individual: pone de manifiesto la idea de la frialdad interior, de desilusión sentida por los jóvenes contemporáneos de Lérmontov, su nostalgia por una vida colmada de sentido, y lo hace a través de las vivencias individuales del personaje lírico, a través del estado de ánimo del mismo. No importa que esas vivencias descritas no evoquen en el lector representaciones directas de objetos, no por ello la imagen deja de serlo. No siempre la base de la imagen radica en la *representación* de un objeto concreto; puede sernos dada también por la *expresión* de un sentimiento.

Por otra parte, no toda sensación visualmente percibida será una imagen artística. Ello depende, en primer lugar, de los objetivos que deba cumplir la representación dada. El material auxiliar de que hace uso toda ciencia, por ejemplo los esquemas de instrumentos físicos y químicos, el diseño de los experimentos, los dibujos anatómicos, etc., como regla general no contienen en sí imágenes artísticas. Lo que de ellos se requiere es que sirvan de ilustración a algún principio general de la ciencia; por lo común, en tales casos para nada interviene la plasmación de lo individual, tan importante para el arte. En los grabados de un manual de anatomía se representan figuras humanas de máxima exactitud. Si el dibujante se propusiera dotar las figuras de particularidades personales específicas, ello no sólo resultaría superfluo, sino, además, contraproducente. La anatomía estudia el cuerpo humano en general, su estructura normal y hace caso omiso de cuanto rebasa los límites de este objetivo.

El caso es distinto cuando se trata de los denominados "estudios técnicos" de los artistas. Cuando un pintor estudia o se ejercita dibujando un desnudo o pintando naturalezas muertas, ya no hace abstracción de las particularidades específicas del modelo, del "carácter" que éste presenta, sino que se esfuerza por captarlo y plasmarlo en su trabajo. Los alumnos de las escuelas de bellas artes estudian la estructura de la cabeza humana; primero lo hacen con un cráneo; luego dibujan la cabeza de un modelo natural procurando que se vea el parecido, fijándose en las peculiaridades del modelo, sea un viejo, un niño o un joven, pues la habilidad para dibujar de este modo es lo que ante todo le va a hacer falta en su futuro trabajo creador. No obstante, en ese género de ejercicios casi nunca encontramos como elemento suyo la imagen artística. Se debe ello a que el artista, al efectuar esa clase de trabajos —sumamente necesarios— se plantea objetivos demasiado limitados: dominar los recursos y los hábitos de la elaboración artística de su materia, la pericia, la técnica de la maestría artística.

En unas artes, el estadio correspondiente a la plasmación de la imagen en su forma material posee una independencia mínima; en otros, es sensiblemente mayor. En el arte de la palabra, por ejemplo, la fase de la elaboración estética se halla muy íntimamente unida al proceso mismo de maduración y formación de la imagen artística —se da casi fundida con él—, y los ejercicios *puramente técnicos* en este sector son casi imposibles o su papel es insignificante. En las artes plásticas, la técnica en sí posee mayor independencia, y dominarla representa un proceso mucho más laborioso y prolongado. En literatura, la técnica es casi inseparable de la creación de la imagen; en pintura y en escultura es separable (lo mismo que en música).

En esta esfera ya no puede decirse que la búsqueda de la imagen artística durante los ejercicios "técnicos" sea innecesaria o pueda ser un obstáculo para alcanzar el objetivo inmediato: el perfeccionamiento de la técnica pictórica, el estudio del esqueleto, de la musculatura, etc. El verdadero artista no deja de serlo ni en sus ejercicios técnicos, es decir, ni en este caso se abstrae de la auténtica percepción y captación en imágenes de la realidad. En cierta medida, sus estudios técnicos contienen ya imágenes artísticas; recordemos los dibujos de Alexandr Ivanov y de Briulov. Son muy significativos los métodos pedagógicos de Serov: al presentar un modelo a sus alumnos, procuraba que éstos se fijaran en el carácter interno del mismo y que lo revelaran, les enseñaba a ver en el modelo un "tema" determinado capaz de provocar la maduración de alguna idea artística. En una palabra, aunque el llegar a alcanzar el "idioma" del arte constituye una etapa especial en el proceso de la creación artística, posee, dicha etapa, una independencia relativa y no existen límites absolutos que la separen de la creación en el sentido propio de la palabra.

La relatividad de esos límites se manifiesta de modo singular en los estudios del natural. Tal estudio puede concebirse como ejercicio técnico pero, al mismo tiempo, como búsqueda de una imagen artística. Si se hace con miras a un futuro cuadro, se manifiestan con más fuerza sus posibilidades para la creación de imágenes. Supongamos el siguiente estudio en pintura: una vela encendida sobre una tela blanca como fondo. Si el pintor ejecuta ese estudio sólo para resolver un problema técnico —examen de los reflejos de la luz— ello se traducirá inevitablemente en el carácter del trabajo y así lo entenderá y valorará el espectador, es decir, éste juzgará del acierto con que se han plasmado los reflejos de la vela encendida. No obstante, el estudio a que aludimos (se trata de un estudio de Súrikov) tenía un sentido mucho más importante, generalizador; percibimos en él un determinado estado de ánimo. Trasladado al cuadro "La ejecución de los arqueros", ese detalle se convirtió en un elemento de mucho efecto en la imagen; en el cuadro vemos una camisa blanca, la de un condenado, quien sostiene una vela con la mano: la vela se va acabando al mismo tiempo que a él se le acaba la vida.

Tenemos, pues, que el carácter específico de la imagen artística depende no sólo (ni siempre) del carácter concreto de los fenómenos de la vida representados, sino, además, de la amplitud y del grado de generalización con que se conciban. La repetición simple y literal, la "duplicación" del hecho concreto y singular nada tienen en común con la imagen artística.

A primera vista, el cuadro de un pintor naturalista aparece como un conjunto de estudios que no llegan a formar una imagen. En realidad, el naturalismo también ofrece ciertas generalizaciones, pues el artista piensa y, por tanto, generaliza de uno u otro modo. Pero el naturalismo generaliza de manera tergiversada y en este sentido, como concepción del mundo, coincide con el formalismo. Al no separar de lo fundamental, de lo característico y profundo, lo casual y externo, el naturalismo atribuye a lo casual el valor de lo necesario y ofrece una idea alterada de las leyes vitales. En su libro "Por el extranjero", Saltikov-Schedrín mostró con extraordinaria fuerza de convicción que los naturalistas, al declararse independientes de toda ideología, pasan a ser, en realidad, ideólogos de la tendencia más reaccionaria: ven al hombre como ser biológico, convierten los rasgos biológicos en fetiches, en perjuicio de los rasgos sociales.

Con frecuencia el concepto de imagen se usa en un sentido estrecho —sobre todo en teoría literaria— y se aproxima al concepto de metáfora. En esencia se conserva, en este caso, el mismo principio básico: el carácter concreto de la vida, su expresión en un fenómeno individual. Para lograr que la idea sea "sensible", "perceptible", se recurre al método de la equiparación de la comparación y de la personificación. En ello se basan los denominados "tropos" en literatura así como las representaciones metafóricas en las artes plásticas. Las imágenes metafóricas son, en arte, perfectamente legítimas como recurso complementario para acentuar su fuerza gráfica, para lograr que cause una mayor impresión y que alcance un mayor efecto emocional. Pero sería un grave error, que a veces se comete, ver en las imágenes metafóricas la esencia del arte. Lo principal, en el arte, es la imagen como forma que refleja la realidad. En él, la idea está indisolublemente unida al fenómeno concreto, del que se desprende orgánicamente. En la metáfora, en cambio, la idea puede separarse con facilidad de su forma plástica. El artista, en su afán de alcanzar un grado máximo de emotividad, lleva conscientemente la idea abstracta a la esfera de la percepción sensorial más asequible, utilizando para ello el método de las analogías, de las asociaciones. Tomemos como ejemplo la elegía de Pushkin "La apagada alegría de los años insensatos". Se expresa en ella la idea del sabio optimismo que triunfa de los sufrimientos. La idea se revela por medio de las vivencias del personaje de la elegía. Esa es la imagen rectora de la poesía en que pensamiento y sentimiento, idea y fenómeno se hallan fusionados en un todo. En esa imagen no hay nada

metafórico. Mas, como elemento particular, introduce también el poeta la imagen metafórica:

*La ya extinguida alegría de los años insensatos*
*Como un vago malestar de embriaguez pesa sobre mí,*
*Mas la pena por los días pasados, igual que el vino,*
*Cuanto más vieja, es tanto más fuerte en el alma mía.*

En estos versos, el peso de lo vivido se compara al del malestar que provoca la embriaguez; la tristeza por el pasado, a la fortaleza del vino añejo. Estas comparaciones son expresivas, pero no determinan la imagen de la poesía en su conjunto, únicamente la completan.

La imagen metafórica puede constituir un recurso muy fuerte de expresividad artística cuando es oportuna, o sea, cuando está subordinada a la imagen fundamental. En cambio, el juego independiente de diferentes analogías, lleva a la destrucción de la imagen como tal, a la afectación de la lengua artística que, en último término, dificulta la percepción de la verdad de la vida. La extravagancia y el capricho de las analogías arbitrarias obscurecen la real conexión de los fenómenos. En las artes plásticas, abusó de tales analogías, por ejemplo, Vrúbel en su período tardío: en los colores vivos veía un parecido con cristales helados, con las estratificaciones de las rocas; parangonaba los ojos del hombre a las piedras preciosas; las personas, a las flores; las flores, a las personas; resultaba que el cuadro real del mundo era sustituido por un cuadro fantástico, las interconexiones reales de los objetos, por analogías subjetivas.

No podemos, pues, afirmar que cada imagen artística es metafórica por su naturaleza. Las imágenes metafóricas se utilizan sobre todo en literatura (pues permiten concretar en grado máximo el pensamiento abstracto) pero incluso en este caso, como hemos visto, desempeñan un papel auxiliar, no un papel fundamental. Podrían citarse muchas obras literarias que reflejan la realidad mediante imágenes muy claras y precisas y, sin embargo, carecen casi por entero de metáforas, de epítetos metafóricos y demás, como ocurre, por ejemplo, con la prosa de Pushkin (no era casual que hablara Pushkin del "encanto de la desnuda sencillez").

En las obras de las artes plásticas, que expresan las ideas no de manera inmediata, sino mediata, las imágenes metafóricas no se emplean con tanta amplitud. De todos modos no son escasas. Tomemos el cuadro de Fedotov "Encore, encore!". La esencia de la imagen está en la ociosa vida de un oficial de poca graduación del ejército zarista en un apartado centro de provincias, para quien los días están ocupados por la "instrucción", por los ejercicios sin sentido (tan característicos del estilo del reinado de Nicolás I) y las noches, por borracheras poco divertidas. En el contenido, expresado en imágenes, del cuadro, se introduce también una imagen metafórica que lo acentúa: el oficial, aburrido por no te-

ner qué hacer, hace saltar un palo a su can. Esos monótonos saltos —a la derecha y a la izquierda— parecen un símbolo del decurso monótono y sin sentido de la propia vida del dueño del perro.

La metáfora, que forma parte orgánica de la imagen realista, es percibida, por asociaciones del pensar, como una imagen viva y real. Mas, aparece como independiente, aislada; si, además, entre la idea y la representación concreta existe sólo un nexo convencional y la representación desempeña un papel de signo convencional respecto a la idea, la metáfora adquiere carácter de símbolo. Es evidente que el símbolo posee su puesto legítimo en el arte, mas ello es así, sobre todo, cuando existe una necesidad manifiesta de una personificación más o menos convencional, cuando se ha de plasmar en forma material una idea abstracta. Semejante necesidad surge con singular frecuencia en escultura, que ha de expresar ideas muy amplias mediante la representación de la figura humana.

El escudo de la Unión Soviética —la hoz y el martillo— es un símbolo lacónico y expresivo de la unión de la clase obrera y del campesinado. Todo emblema es, por su esencia, símbolo independientemente de que contenga la representación de objetos directamente relacionados con la idea del emblema (como la hoz y el martillo, instrumentos de trabajo del campesino y del obrero, comparación por el principio de la sinécdoque) o la representación de objetos relacionados con la idea tan sólo por el principio de las asociaciones emocionales (como por ejemplo la paloma como emblema de la paz, como símbolo de la paz). De todos modos, la existencia de tales imágenes simbólicas no puede eliminar la necesidad de otra plasmación, no simbólica, de las ideas afines en las obras de literatura, pintura y escultura. La paloma es un magnífico emblema de la paz; sin embargo, el tema de la paz en el arte no puede de ningún modo agotarse con representaciones de palomas en distintas cantidades y estados, pues es imposible transferir el carácter específico de la imagen simbólica convencional a la esfera de las imágenes que reproducen directamente la realidad. Tomar como regla general y como cuestión de principio la sustitución de las imágenes realistas por las imágenes simbólicas no puede llevar más que a un arte artificioso, sin vida y antirrealista, al simbolismo.

## CAPITULO II

### EL CONTENIDO Y LA FORMA EN EL ARTE

La doctrina marxista-leninista sobre la dialéctica de la forma y del contenido, la teoría leninista del reflejo nos proporcionan la base filosófica para el estudio de un problema capitalísimo de la Estética, el concerniente a la forma y al contenido en el arte

El contenido es la esencia de los objetos y de los fenómenos, es la determinación cualitativa de los mismos, está formado por las particularidades características de unos y otros. El contenido expresa la naturaleza de la cosa dada en sus conexiones internas. El modo de expresión, la manera en que ese contenido se manifiesta, constituye su forma.

El materialismo dialéctico examina la forma y el contenido no separando y aislando metafísicamente dichas categorías, sino en su indisoluble unidad dialéctica e interpenetración. La forma no se entiende, con esto, como "aspecto externo" de algo, sino como estructura interna, como organización del contenido, en la que el propio contenido determina el carácter de dicha organización. Según palabras de V. I. Lenin "La forma es esencial. Es la esencia formada. De uno u otro modo en dependencia también de la esencia..."(1) La forma no es una envoltura muerta, un recipiente que puede ser llenado con cualquier contenido sin que por esto cambie en lo más mínimo; la forma no es indiferente a la esencia, al contenido, y se encuentra en dependencia directa del mismo.

En la unidad de forma y contenido es a éste al que corresponde el papel rector. Ello se pone de manifiesto tanto en el plano histórico (todo cambio se inicia con la modificación del contenido y sólo después varía la forma) cuanto en el hecho de que todos los matices de forma están siempre condicionados por el contenido.

Una de las particularidades de dichas categorías estriba en que la forma posee cierta relativa independencia en el proceso del desarrollo y ejerce una recíproca y activa influencia sobre el

(1) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXVIII, pág. 133.

contenido: estimulando su desenvolvimiento o frenándolo. Esto último es posible porque la forma es más conservadora, menos movible que el contenido. En cierta etapa de la evolución del contenido, la forma existente empieza a obstaculizar el avance del primero, se convierte en un lastre para él. Surge una contradicción entre la vieja forma y el nuevo contenido, contradicción que sólo puede resolverse renovando la forma.

Finalmente, la forma depende del contenido, pero no es única: un contenido general admite multiplicidad de formas. Además, la diversidad de formas no es indiferente al contenido, o sea, si son posibles muchas formas, ello significa que cada forma destaca de manera especial un determinado aspecto o matiz del propio contenido.

Adviértase que los conceptos de contenido y de forma no están adscritos de una vez para siempre a determinados fenómenos. Todo depende de la esfera de fenómenos en que examinemos el problema. Lo que en unas conexiones aparece como forma, en otras se da como contenido. En el sentido más lato, el arte constituye una de las *formas* de la conciencia social. Mas, es a todas luces evidente que si concentramos nuestro examen en el carácter específico de esta forma particular de la conciencia social, distinguiremos forzosamente dentro de sus límites *lo que* el arte expresa y *cómo* lo expresa.

¿Qué entendemos, pues, en puridad por contenido y forma en el arte?

El *objeto* del arte en su conjunto es la realidad existente (o bien, como hemos dicho más arriba, la realidad en el aspecto de las vivencias humanas, de las interrelaciones y de las aspiraciones de los hombres). El objeto de una obra de arte particular nos está dado por un determinado conjunto de fenómenos de dicha realidad tomado por el artista como tema[2]. Pero el concepto de contenido, en arte, no queda agotado con el de su objeto. Se trata de cosas distintas, que no han de ser confundidas. Para convertirse en contenido artístico, el objeto que se va a representar ha de ser aprehendido de manera mediata a través de la conciencia del hombre creador, es decir, ha de ser concebido por éste ideológicamente. El contenido de la obra de arte, por tanto, es el resultado de la aprehensión consciente y de la valoración de la realidad por

---

(2) Esto se refiere, como es natural, a los géneros artísticos que reflejan directamente los fenómenos de la realidad: la literatura, la pintura, la escultura, el cine, el teatro, etc. En cuanto a los géneros artísticos en que falta el aspecto del reflejo directo o desempeña éste un papel subordinado, como ocurre con la arquitectura y con las artes aplicadas, hay que hablar no del tema, sino de su finalidad directa, práctica y material, parte importantísima del *contenido* de dichas artes. En el presente capítulo de este libro de ensayos no se examinan de manera especial las particularidades específicas del contenido y de la forma en arquitectura y en las artes aplicadas. De ello se trata en el capítulo "las artes y los géneros artísticos".

parte del artista. Dicho con otras palabras: el contenido nos está dado por la unidad de idea y de tema.

Entendemos aquí por tema el objeto, lo que se da en la vida reflejado en la obra de arte; en cambio la idea es la actitud del sujeto respecto a lo dado, la elucidación del sentido, de la esencia, del lugar que el objeto ocupa en la vida y del papel que desempeña. La concepción social del mundo es lo que, en primer lugar, determina el carácter de la idea y, por consiguiente, el carácter de la concepción que del objeto se forma el artista. Pero la idea artística incluye, además, varios aspectos ligados al carácter específico de la cognición artística. En arte no sólo la forma aparece como portadora de este carácter específico, sino, además, la propia idea. La idea engloba en sí una valoración emocional, por medio de la cual el artista llega a aprehender de manera especial la esencia del objeto. Ya Belinski indicó que el matiz emocional de la idea constituye uno de los importantes exponentes específicos de la cognición artística del mundo. En cuanto a la valoración estética propiamente dicha, al hallarse íntimamente enlazada con la intelectual y la emocional, en cierto modo sintetizándolas, está orientada hacia la cognición de las cualidades estéticas del objeto, de la belleza interna y externa del mismo (o de la medida en que se aparta del ideal estético) y de las cualidades de expresión en imágenes que el objeto contiene. Todos esos aspectos, que separamos convencionalmente, existen en unidad compleja e indisoluble formando en su conjunto la idea artística.

Reducir el concepto de contenido a uno cualquiera de sus componentes —sólo al tema o sólo a la idea— sería un error, de lo cual es fácil convencerse a base de ejemplos. Supongamos que un mismo tema (es decir, un mismo conjunto de fenómenos de la vida) es elegido por artistas que pertenecen a esferas sociales completamente distintas. ¿Será idéntico el contenido de sus obras? Es evidente que no. A pesar de la comunidad de tema, las obras se diferenciarán *por su contenido*, dado que los mismos objetos serán vistos e interpretados desde posiciones contrapuestas. Sobre la guerra imperialista de 1914 escribieron poesías F. Sologub, M Kuzmín y también V. Maiakovski. Con sus versos, Sologub y Kuzmín "cantaban" la guerra a tono con el espíritu del patrioterismo oficial: en las poesías trágicas y en los poemas de Maiakovski resonaban la protesta contra la guerra mundial y el presentimiento de la revolución cercana.

Incluso en el arte retratista en el cual, al parecer, figura en el primer plano la preocupación por el parecido, por la exacta representación del objeto, hallamos numerosos ejemplos de que un mismo personaje es visto con criterios ideológicos contrapuestos. Compárese el retrato lisonjero, de leve y grato empaque oficial, que hizo Torelli a Pablo I y el retrato verdaderamente acusador que del mismo Pablo I hizo Shubin; o bien la expresión juiciosa, levemente irónica, que presenta la dama Enriqueta Girshman en el retrato de Serov y la nota de místico romanticismo que

le da en otro retrato Sómov. El contenido de esas formas, que representan a un mismo objeto, es totalmente distinto.

Tomemos, finalmente, obras en que el objeto es común y la idea es próxima por su orientación social y filosófica, como son, por ejemplo, las ilustraciones de los Kukriniksi y de Plástov a los cuentos de Chéjov o bien las ilustraciones de Shmarínov y de Serov a "La guerra y la paz". En estos casos la cuestión se complica algo porque las obras de Chéjov y de Tolstói se presentan en el trabajo de los ilustradores en calidad de objeto; al mismo tiempo dichas obras constituyen una realidad plasmada y expresada en imágenes por los escritores. De todos modos, para los ilustradores, las obras existen como dato real: ellos no pretenden "rectificar", "revisar" las ideas de Chéjov o de Tolstói; lo único que pretenden es leer e interpretar las creaciones de los escritores mediante su arte plástico y con la mentalidad propia de quien cultiva el arte socialista. Esta plataforma ideológica en líneas generales es común a todos los dibujantes citados. ¿Cabe decir que, en este caso, el contenido es absolutamente igual y que la diferencia radica sólo en la forma? El contenido de esas obras es, en efecto, análogo, pero no igual. Recordemos que todos los matices de forma reflejan también matices de contenido. El pivote social sobre el que descansan la concepción y la idea de los Kukriniksi y de Plástov, es el mismo, pero no es la misma su valoración emocional de los personajes de Chéjov. Para darse cuenta de ello, basta cotejar, por ejemplo, las ilustraciones de los artistas citados al cuento "El cazador". Esas obras son también distintas por el contenido, aunque afines, si se entiende la idea artística sin generalizarla excesivamente, sin limitarse a ver en ella sólo una tendencia social. En este último caso se perdería el concepto de carácter específico de la *idea artística*, lo que la distingue de la idea que se da en todo reflejo del mundo, incluso en el científico.

El realismo del arte depende no sólo de la correspondencia entre forma y contenido, sino, en primer lugar, del *carácter del propio contenido*. Cuando éste refleja con fidelidad el contenido auténticamente vital del objeto (lo que Dobroliúbov denominaba "sentido natural de la propia realidad"), tenemos el testimonio primero y capital de su realismo. Y al contrario, en arte, el contenido por sí mismo puede ser falso, puede desnaturalizar la verdadera esencia del objeto. La aprehensión subjetiva, la plasmación subjetiva de los fenómenos de la vida por parte del artista, sólo es fecunda cuando no choca con las leyes objetivas de la realidad, cuando no las desfigura, sino que, por el contrario, las revela en todo lo posible. No va esto en mengua del papel creador del sujeto; al revés, implica en él actividad y posesión del énfasis creador individual, cosa que confiere el mayor encanto a las obras de arte. Si tal énfasis se halla dirigido hacia el recto conocimiento de la vida, puede ser tan original como se quiera el "prisma" individual del artista; cuanto más notorio resulte el sello de la individualidad personal, tanto más hondamente logrará penetrar el artista en la verdadera esencia de los fenómenos. El pathos crea-

dor individual es fruto del interés apasionado del artista por su objeto, y ese interés ayuda al mismo a comprender la auténtica esencia de dicho objeto. La actitud desapasionada, objetivista, "sin espíritu de partido", no facilita nunca la revelación de la verdad: la verdad se encuentra cuando se busca con afán, cuando se está interesado por ella.

Por otra parte, todo gran tema, de importancia vital, posee multiplicidad de aspectos, de facetas; la vida es en verdad inagotable. Su conocimiento multilateral, polifacético, requiere una gran diversidad de individualidades creadoras. El verdadero artista no repetirá nunca a los demás; en el material que proporciona la vida hallará siempre un aspecto, una faceta que revelarán un nuevo contenido. Los temas vitales poseen tal capacidad que permiten crear, basándose en ellos, una gran multiplicidad de obras de arte *originales*.

La idea del artista constituye un elemento esencial del contenido del arte. En arte no existe la idea en forma especulativa, al margen de su nexo con el objeto real. Podemos, eso sí, formularla lógicamente, trasladarla a la esfera de los conceptos abstractos. Por ejemplo, la idea del patriotismo soviético puede ser expresada en obras muy distintas por su tema, que puede referirse a la Gran Guerra Patria, a la vida corriente o a un paisaje. Sería una exageración manifiesta afirmar que tales obras son homogéneas por su contenido; en este caso interpretaríamos el concepto de contenido de manera difusa y abstracta.

Tenemos, pues, que la comprensión ideológica del tema (o sea, la unidad de idea y tema) constituye el contenido de la obra de arte.

La forma artística toma cuerpo en un proceso que comprende dos estadios, el que corresponde a la concepción del artista y el de la realización definitiva de la misma.

En el primer estadio, la forma incluye en sí el asunto, es decir. el fenómeno concreto, único (o la concatenación, la continuidad de los fenómenos) en que se manifiesta el contenido dado. Así, para el conocido cuadro de B. Johanson "Interrogatorio de comunistas", lo que sirvió de contenido fue el choque de los héroes de una nueva era, comunistas, con la camarilla de guardias blancos, que no tenían ya razón de existir, pero que se aferraban al espectro de un poder caduco; mas, la forma fue un acontecimiento concreto, el episodio de un interrogatorio, que permitió revelar el contenido de manera clara, con toda su acritud y su impresionante dramatismo. Todo ello, en conjunto, constituye la imagen artística.

Por consiguiente, la imagen artística constituye ya cierta unidad primaria de contenido y forma, aun cuando sólo haya sido concebida por el artista.

Ha de tenerse en cuenta que el proceso gracias al que surge y madura la imagen, no debe coincidir forzosamente con un esquema: el artista primero idea el contenido y luego busca para él un asunto adecuado. Tal orden es prácticamente imposible. Lo

más frecuente es que el artista parta directamente del hecho vivo concreto, del acontecimiento singular que le cautiva, enciende su imaginación y le sirve de impulso para el acto creador. Tanto el método deductivo (de lo general a lo particular) como el inductivo (de lo particular a lo general) son característicos del proceso de creación; a veces predomina uno de dichos métodos, otras veces predomina el otro. Mas, en todo caso, conserva el contenido su papel principal.

Si algún fenómeno particular impresiona y cautiva de modo especial al artista, se debe ello, evidentemente, a que en dicho fenómeno en cierto modo se funden, se formulan, encuentran su expresión, las reservas de ideas y observaciones creadoras que con anterioridad han ido acumulándose y madurando en el artista. El carácter primario del hecho singular, en este caso, no es más que aparente; en realidad, el hecho de referencia, en virtud de lo que tiene de típico, de característico, ha constituido sólo la forma hallada de un contenido más amplio, más general.

Todo artista, cualquiera que sea el arte que cultiva, produce de manera incesante y por completo independiente, reservas de ideas creadoras y observaciones, es decir, busca contenidos. Por lo que respecta a la forma de existencia de la imagen, de la plasmación concreta del contenido, en ciertas esferas de la creación artística se da al sujeto desde el exterior, diríase que ya preparada. Así, por ejemplo, el actor no se inventa el papel, sino que lo recibe escrito ya por el dramaturgo o por el compositor. ¿A qué se reduce, pues, la tarea del actor? No se restringe, naturalmente, al acto de la mera "enunciación" de lo escrito, a la mera "lectura" del papel, al modo como a veces un conferenciante "lee" el discurso que otro le ha escrito. El actor crea al preparar el papel, al dar vida a la concepción del dramaturgo, y para ello se basa en sus propias búsquedas, en su experiencia personal. Como hemos indicado ya en otro lugar, un mismo papel, representado por dos grandes actores, no ofrecerá nunca un aspecto idéntico: los actores lo interpretan de manera distinta, por no hablar de la labor del director teatral. Moskvin creó su zar Fiódor en la escena del Teatro de Arte, y Jmelióv creó el suyo incluso con un mismo enfoque en la concepción general del espectáculo por parte del director teatral. Vemos, por tanto, que el actor participa en la búsqueda de contenido y no se limita a "dar forma" a un contenido ya preparado. Sin esto, el trabajo del actor no sería de creación. Puede hasta afirmarse que para el actor el texto del papel constituye en cierto modo la forma de la imagen que él crea.

La eximia artista del ballet soviético Galina Ulánova cuenta que al preparar el papel de Julieta en el ballet de Prokófiev en los años que siguieron al fin victorioso de la Gran Guerra Patria, se inspiraba en las ideas y en las vivencias que le habían sugerido la guerra y la victoria. El papel de Julieta se convirtió para la actriz es una forma peculiar en que dar cuerpo a esas poderosas impresiones de la vida, de nuestra época. "Fue como si concibiera de nuevo a mi heroína: la vi aureolada por la experiencia

toda de mi vida, por los años de la guerra que acababa de terminar victoriosamente —dice Ulánova—. Vi en Julieta la voluntad de una fuerza insólita, la firme decisión de luchar y morir por su felicidad... Vi en la nueva Julieta cualidades espirituales que en otras condiciones habrían llevado a la heroína shakespeariana a realizar hazañas de trascendencia para todo el pueblo. En esa Julieta quería y sentía la imperiosa necesidad de mostrar a un ser humano que nos era afín por su espíritu, en cierto modo a una contemporánea nuestra"[3].

No se trata en este caso, claro está, de la "contemporaneidad" externa, de la que no existen huellas en el trabajo de Ulánova, sino de que la fuente de la obra creadora de la artista radica en su comunicación con nuestra época: el contenido ideológico de las imágenes por ella creadas, se halla inspirado por el tiempo presente. A continuación Ulánova hace una observación interesante y de importancia teórica acerca del trabajo del actor:

"El artista vive, acumula observaciones e impresiones de la vida sin pensar casi nunca en que le van a ser necesarias para su trabajo y menos aun en que las va a necesitar para representar un determinado papel. Pero he aquí que tal papel se le confía. Responde a las inclinaciones íntimas del artista, a sus sueños artísticos. Y «de súbito» resulta que todo lo que le había ocurrido antes, le había preparado especialmente para la representación de ese papel que le gusta. Diríase que se ponen en movimiento todos los recuerdos, entrevistas, conversaciones, ideas y comparaciones casuales, libros leídos; parece como si todo ello se pusiera a vagar en el ánimo del artista y cristalizara precisamente en la imagen que para él es, en ese momento, única y que le ha dado a conocer el nuevo papel. Así ha ocurrido con mi nueva Julieta, a la que tantas cosas «contaron» los años de guerra"[4].

No ha de resultar forzado establecer sobre este particular una analogía con el método de las investigaciones artísticas en otras artes, por ejemplo en las artes plásticas.

El artista va acumulando riqueza de contenido en el transcurso de toda su vida, tanto más cuanto mayor sea la actividad y la hondura con que observe la vida y "se meta" en ella. Ideas y temas se engendran también en su conciencia, hasta cierto tiempo de manera vaga, sin forma definida. Pero en ese proceso ya se van elaborando sus tendencias ideológicas fundamentales, se va delimitando el círculo de realidades de la vida que atraen la atención del artista. Finalmente, un determinado asunto —puede ser visto, imaginado e incluso sugerido por otra persona— concentra en sí todo cuanto hasta aquel momento se hallaba desconectado, alumbra lo que hasta entonces no se veía con bastante claridad. Se ha hallado la "forma", se ha encontrado la existen-

(3) G. Ulánova. *La escuela de una bailarina*, "Novi Mir", 1954, Nº 3, pág. 219.
(4) *Ibídem*, pág. 220.

cia real del contenido. Así surge la imagen. Sin embargo, esto no es más que el primer estadio de su "formación".

El papel del asunto como elemento de la forma de "algo dado desde el exterior" aparece con notoria evidencia en las épocas en que los temas del arte plástico eran más o menos obligados, constantes. Así ocurría no ya en la Edad Media, sino, además, en el Renacimiento. Los asuntos no se distinguían por su diversidad: la anunciación, la última cena, el descendimiento de la cruz, etc.; esos asuntos, en cierto modo "preparados", constituían para los artistas la forma con que se plasmaba un contenido en imágenes cada vez nuevo, sacado de la propia vida.

La imagen surge en la conciencia del artista antes de que cobre vida en el papel, en la tela o en el mármol. Pero mientras tal imagen existe sólo en la mente no se convierte, aún, en hecho real del arte. Para transformarla, hablando en términos figurados, de "cosa en sí" en "cosa para nosotros", es necesario trabajar en su plasmación, en su formación artística. Ahora bien, esa imagen, nacida en la conciencia, sin plasmar aún en obra de arte, no resulta totalmente concorde con la que se obtiene al término del proceso de creación. Verdad es que en algunos casos la imagen se presenta ya en la conciencia con la fuerza y la nitidez de una visión directa; Súrikov, por ejemplo, cuenta que al concebir "La ejecución de los arqueros", "todos los rostros surgieron como de una vez. Los tonos de color y la composición de la obra". Mas, en primer lugar los casos de semejante visión interior son relativamente excepcionales, y en segundo lugar la historia del trabajo de Súrikov sobre "La ejecución de los arqueros" nos convence de que la concepción inicial sufrió importantes modificaciones y la tarea del pintor no se redujo ni mucho menos a trasladar a la tela el cuadro que veía ya preparado en su conciencia.

Por regla general, la imagen, mientras vive sólo en la conciencia del artista, se encuentra en un estadio en que presenta contornos aproximados y escurridizos, del que Pushkin dijo: "Y aún no divisaba claramente a través del mágico cristal la lejanía de la novela creada".

Esa imagen sufre una especie de segundo nacimiento en la obra de arte, recibe en ella su forma artística determinada, sin que por ello deje de aparecer como contenido de la obra. Este es el segundo estadio, el definitivo, del proceso en que la forma artística se plasma. De ahí que cuando se habla de forma y contenido respecto a una obra de arte concreta, por contenido se sobreentiende la imagen o el sistema de imágenes, y por forma todo cuanto es preciso para su realización en el arte. En este proceso de realización aparece con especial claridad el papel activo de la forma: al buscar y perfeccionar la forma, el artista se inspira en el contenido, en los problemas del contenido, y al mismo tiempo lo aclara y lo precisa no sólo para los futuros espectadores o lectores, sino, además, para sí mismo.

Son elementos componentes de la forma el asunto, la trama, el género y la composición (con la particularidad de que en las

diferentes artes, estos elementos poseen sus caracteres específicos y a veces se designan mediante términos especiales); además, cada clase de arte posee particularidades exclusivas de forma artística: la literatura, dispone de las posibilidades expresivas de la lengua; las artes plásticas, el dibujo, el color, el relieve, el claroscuro, etc. Del artista se exige una energía creadora máxima, gran actividad, saber e imaginación para lograr que la imagen efectúe su "segundo nacimiento" en las formas que le son orgánicamente propias y que comunican al contenido gran potencia, claridad y fuerza de convicción, con lo que *expresan dicho contenido* con la mayor plenitud posible. A. V. Lunacharski decía que la forma, en el arte, es la *fuerza de la expresividad.*

Los componentes más importantes de la forma artística son el asunto y el argumento. Es tan grande su dependencia funcional del contenido que a veces son considerados como categorías del mismo. Pero dándoles semejante interpretación, el concepto de la forma artística queda excesivamente reducido. Recordando que la forma no es una mera envoltura, sino una organización interna y una precisión del contenido, hemos de incluir el asunto y el argumento en las categorías de la forma, pues con ellos el contenido se puntualiza, se concreta, adquiere rasgos definidos. El asunto se relaciona con el tema como lo particular con lo general. La "Procesión en la provincia de Kursk", es el asunto de un famoso cuadro de Repin. Su contenido es más amplio. En el cuadro se reflejan rasgos esenciales de la realidad rusa, se muestran tipos de personas rusas, se hace patente la protesta contra la arbitrariedad y la violencia, se plasman ideas elevadas, humanas, democráticas, se expresa el amor del artista por los oprimidos y el dolor que siente por el destino que a éstos les está reservado.

Los términos "asunto" y "argumento" son afines. En la teoría literaria suelen diferenciarse por los siguientes caracteres: el asunto viene dado por el conjunto de acontecimientos y de acciones tal como están descritos en la novela corta o en la vida, en el relato; el argumento es la concatenación lógica, temporal y causal, de dichos acontecimientos[5]. Toda obra, por consiguiente, tiene su asunto, pues en toda obra se describe algo, se cuenta algo, pero son posibles obras sin argumento, en las que no se ha tenido en cuenta el principio de la rigurosa sucesión temporal y causal de lo que se describe. En literatura por lo común carecen de argumento bien definido las poesías líricas, las memorias, las descripciones de viajes (del tipo de "La fragata «Pallada»", de Goncharov). Claro está que resulta muy convencional la divisoria entre obras con argumento y obras sin él. La mayor parte de las obras literarias lo poseen, y muchas de ellas presentan varios argumentos. Ahora bien, el argumento o trama no coincide siempre con el asunto ni mucho menos, dado que el escritor en aras de la ex-

(5) En preceptiva literaria existen otras definiciones de asunto y argumento; recogemos las que nos parecen más convincentes.

presividad altera a menudo la sucesión cronológica del relato, admite desplazamientos temporales, introduce episodios complementarios y comentarios propios que no trascienden al argumento, pero que enriquecen el contenido, etc.

Así, por ejemplo, en la novela "Resurrección" de León Tolstói, la acción comienza con el episodio del juicio a que se somete a Katiusha Máslova y luego, ya en forma de recuerdos de Nejliúdov, se cuenta la historia de sus relaciones con Katiusha, historia que por el tiempo y la lógica en que se desarrolla el argumento tendría que haber figurado al principio. Pero la intensidad de la impresión artística se hace mayor gracias a esos audaces desplazamientos del asunto que permiten al artista mostrar lo presente a través del prisma del futuro, aproximar el comienzo al fin, confrontar con todos sus contrastes, acontecimientos que corresponden a épocas diferentes. El verdadero sentido del idilio pascual que sirve de marco a la primera aproximación de Katiusha con Nejliúdov, se revela al lector gracias a que éste conoce ya las sombrías y terribles consecuencias de ese idilio. Las características de los altos funcionarios, de los jueces y de los reos, de quienes castigan y de quienes son castigados, las descripciones de la cárcel y de los salones de la alta sociedad donde todo es hipocresía, no tienen nada de esencial para el argumento en sí, mas para la novela en su conjunto, para su contenido, son más esenciales que la misma trama.

El concepto de composición en literatura se aproxima al de asunto. El asunto está formado por la totalidad de los elementos temáticos; la composición viene dada por el procedimiento de su distribución, por la combinación y el cotejo de dichos elementos temáticos.

El término "asunto", aplicado a las artes plásticas, se entiende a menudo como sinónimo de trama, de argumento, lo que no es del todo exacto. En rigor, toda obra pictórica, toda escultura (excepción hecha, naturalmente, de las obras "sin objeto" de los charlatanes) posee su asunto. Pero no todas poseen argumento. Como quiera que las artes plásticas no pueden representar el desarrollo de la acción en el tiempo, es natural que resulten para ellas menores que para la literatura las posibilidades de elaborar un argumento y poseer sus caracteres específicos. Sin embargo, no hay que menospreciar el significado de la trama, de lo narrativo en las artes plásticas.

Uno de los grandes éxitos de la pintura rusa del siglo XIX fue el haber alcanzado una gran tensión narrativa, una gran intensidad de acción. Este hecho aproximó en mucho la pintura a la literatura y constituyó un paso adelante en el desarrollo de la propia pintura. Ya entre 1870-1880 los críticos de arte sostuvieron enconadas polémicas acerca de si eran idóneos para la pintura los denominados asuntos "literarios" y si no repercutían desfavorablemente en lo que tiene de específica la cualidad artística de la obra pictórica. Tales discusiones prosiguieron en años posteriores, y no se trataba de meras polémicas en el plano abstracto

de la Estética, sino que tenían un fondo político bien determinado: los que negaban la idoneidad de los asuntos "literarios" temían no tanto al principio en sí, cuanto al principio de la lucha social, la tendencia, que por este camino penetraba en la pintura, a poner al desnudo las contradicciones sociales. Entre los críticos de tendencias reaccionarias en arte, al concepto de "propensión a lo literario" se le daba un sentido reprobatorio y de desdén. Por desgracia, ese nocivo prejuicio resultó tan vivaz que no fue casualidad el que la asociación de artistas revolucionarios de Rusia (AJRR; 1922-1932), progresiva, pese a los formalistas, preconizara enseguida y con toda firmeza la pintura cuyos cuadros poseen asunto, trama.

En realidad el argumento y el valor artístico, en pintura, no son cosas que se contrapongan entre sí. La pintura de argumento abre al artista ricas y variadas posibilidades. Un pintor sólo es capaz de hacer un cuadro interesante por su trama, atractivo, "elocuente", cuando ha meditado con profundidad el tema y lo ha sentido, y cuando domina elementos de la forma artística tan importantes como la composición y la tipología, válida por los caracteres y psicológicamente.

El argumento presupone que los acontecimientos se suceden en el tiempo. En esto se fundan los enemigos de la pintura de argumento para afirmar que ese principio no es aplicable a la pintura, pues en ésta, como regla general, lo que se representa es un momento determinado de un suceso. Sin embargo, la brillante producción del realismo refuta de modo convincente semejante razonamiento. El artista puede presentar la imagen de tal modo que se supere la limitación temporal de la pintura. Es como si se desplazaran los límites convencionales del tiempo. El espectador adivina lo que precedió al momento representado, lo que lo ha provocado y lo que le va a suceder. Si el cuadro posee argumento resulta más fácil presentar la vida en su desarrollo, en su acción, en su lucha y en sus contradicciones. Además, el dinamismo del asunto se muestra en cada una de las imágenes del cuadro y en todos los componentes del mismo. Cada imagen desarrolla una de las líneas del asunto y aporta algo suyo, especial, al asunto del cuadro. La riqueza y variedad de estas facetas componen la acción y revelan la idea de la obra. En "La boyarda Morózova", de Súrikov, se dan muchos personajes y ni uno de ellos es indiferente para el desarrollo del argumento del cuadro. El frenesí del asceta, la exaltada sumisión de la boyarda, la compasión de la anciana, la maliciosa sonrisa del pope, todo ello son líneas narrativas que se completan mutuamente y su conjunto forma la integridad del trágico relato. Cada personaje es un tipo social. Y todos juntos, al reaccionar de modo distinto ante un mismo suceso, reproducen ante nosotros la contradictoria faz de una época histórica. En este caso el artista ha tenido que poner a prueba toda su maestría: la aptitud para encontrar una compleja gama de imágenes, para meditarla y plasmarla de modo convincente fundiendo las imágenes en torno a un asunto central.

En las artes gráficas, el principio narrativo, el del desarrollo de un argumento, alcanza singular amplitud. Sin hablar de las ilustraciones en serie de los libros, se aplica asimismo la ilustración en serie de los dibujos de caballete y se crean ciclos gráficos que constituyen un relato íntegro.

No puede afirmarse, claro está, que la solución a base de un argumento sea la única posible. Muchos géneros de las artes plásticas como el retrato, el paisaje y la escultura monumental, excluyen totalmente la posibilidad de semejante solución (aunque, como es natural, no cabe considerar esas obras como "carentes de asunto"). Es necesario tener en cuenta que en la limitación temporal de las artes plásticas se esconden también ciertas ventajas de expresión que son de su exclusividad. En el momento captado, esas artes pueden elevar el sentido, la profundidad y la belleza del fenómeno que representan porque tienen a su alcance la *simultaneidad de lo que muestran.* De ello habló con gran acierto Eugène Delacroix:

"Al poeta le saca de apuros la sucesión de las representaciones; al pintor, la simultaneidad. Por ejemplo: tengo ante los ojos un pájaro que se baña en el pequeño charco que se ha formado en el extremo de un canalón después de la lluvia; veo al mismo tiempo numerosas cosas a las que el poeta no puede aludir, ni menos aun describir, sin correr el riesgo de hacerse pesado, de llenar volúmenes enteros para dar tan sólo una imagen imperfecta. Obsérvese que yo tomo sólo un instante: el pájaro se hunde en el agua; veo su color, las plateadas alitas por abajo, su ingravidez, las gotas de agua que despide al sacudirse bajo un rayo de sol, etc. En este terreno, el arte del poeta es impotente. Es preciso que de todas esas impresiones elija las que más conmuevan el ánimo para lograr que yo me imagine todo lo demás"(6).

Aunque el cuadro con argumento o, como suele decirse, el cuadro de asunto presenta posibilidades muy amplias para expresar ideas y pensamientos, no cabe, naturalmente, colocar un signo de igualdad entre los conceptos de "cuadro de asunto (es decir: con argumento)" y "cuadro con contenido ideológico". Tenemos, en primer lugar, que el argumento más ingenioso y más hábilmente tramado puede resultar horro o muy pobre de contenido, lo cual sucede con bastante frecuencia. En segundo lugar, la cualidad específica de que habla Delacroix hace posible expresar ideas muy profundas incluso a través de un asunto estático en el que, al parecer "no sucede nada". En literatura esto es posible como excepción sumamente rara y no siempre de feliz logro. Mas, en pintura y en escultura ese procedimiento es del todo legítimo. Las artes plásticas pueden expresar la "acción del tiempo" sobre el objeto representado sin mostrar "la acción en el tiempo". Para explicar este aserto vamos a remitirnos a lo dicho por Balzac. Sabido es que Balzac, en sus novelas se complacía en describir con

(6) *Hablan de arte los grandes artistas,* t. II, pág. 313.

todo detalle la situación de sus personajes y, sobre todo, el aspecto externo de los mismos, hasta los pormenores del vestir. Dedicó mucha atención al retrato literario y ello le sugirió la idea de que la pintura poseía ciertas ventajas respecto al arte de la palabra. Deseaba, por ejemplo, describir el rostro de una mujer que había sufrido mucho; consideraba que tales rostros poseen una hermosura especial, la hermosura de la expresividad, pues en ellos han dejado su huella las múltiples pasiones e inquietudes de una vida entera. Lo que ha sucedido a una persona en el transcurso de muchos años se deja sentir de uno u otro modo en su figura, en los rasgos y en la expresión de su rostro. "Las manifestaciones más fuertes de felicidad y de dolor, al fin cambian la faz del hombre escribió Balzac—, alteran sus rasgos surcando la cara con infinitas arrugas, matizando con su propio lenguaje cada una de ellas: entonces la mujer se hace majestuosa en su dolor, hermosa en su pena, magnífica en su imperturbabilidad, y, si se nos permite desarrollar nuestra insólita comparación, en el seco lago se harán entonces visibles todos los manantiales que lo nutrían"(7).

¿Cómo describir con palabras rostro semejante? Balzac añade: "El pintor dispone de colores para tales retratos, pero no hay forma humana capaz de plasmarlos mediante palabras; la esencia del rostro, su expresión, es de por sí un fenómeno inexplicable y sólo la vista nos ayuda a captarlo; el escritor no dispone más que de un procedimiento para dar idea de los terribles cambios ocurridos en el aspecto exterior de sus personajes, el de relatar los acontecimientos que han dado origen a los cambios aludidos"(8).

Prosiguiendo el razonamiento de Balzac, podría decirse que el pintor dispone de su procedimiento propio para hablar de los acontecimientos de la vida del hombre: mostrar el rostro sobre el que los acontecimientos han impreso su huella. En este terreno el arte de la palabra y el arte de las representaciones visibles, se completan y se integran entre sí, aunque, como es natural, no se limitan a esto: la literatura no renuncia, pese a todo, a las descripciones; la pintura tampoco renuncia al desarrollo de la acción en el tiempo, al argumento.

En manos de un pintor hábil y con hondura de pensamiento, la simple representación del aspecto exterior de los fenómenos, trátese de un cuadro con argumento o sin él, se convierte en una representación de gran densidad ideológica y contenido. El transmitir el brillo vivaz que tienen los ojos de un hombre animoso y lleno de entusiasmo, la delicadeza de la piel de un niño, bajo la que parece percibirse el latido del pulso en las sienes, la verdosa palidez de un viejo demacrado; el hacer que el espectador vea con sus propios ojos la elocuencia y el sentido del lenguaje de los gestos, de los colores y contornos naturales, todo esto no es sólo una "técnica" que se basta a sí misma, sino que constituye el ar-

(7) Balzac. *Obras selectas*, t. II, Moscú, 1952, págs. 216, 217.
(8) *Ibídem*, pág. 218.

ma ideológica del pintor. Para convencerse de lo grandes que son tales posibilidades en escultura, basta recordar las geniales creaciones de Miguel Ángel.

En esencia, los asuntos de sus obras se reducen a la representación de personas desnudas en poses diferentes, pero la heroica voluntad de la república florentina vive en la imagen, llena de decisión, del David de Miguel Ángel; el trágico hálito de la reacción política en ciernes se refleja en las angustiosas poses de las estatuas que adornan la capilla de los Médicis. Los giros del torso, la posición de los brazos, la reducción de los músculos faciales, tal es el lenguaje del escultor que permite enunciar ideas de profundidad y vuelo colosales.

Uno de los elementos más importantes de la forma en las artes plásticas es la composición; en el trabajo que requiere lograrla, el intelecto del artista desempeña un papel de singular trascendencia.

Así como en la literatura, según hemos dicho en páginas anteriores, la composición consiste en disponer y alternar de manera consecutiva los elementos del asunto, en las artes figurativas la composición consiste en estructurar y dar forma al asunto no mediante la sucesión de los elementos, sino por medio de su confrontación y combinación, buscando para ellos una forma plástica.

La importancia de la composición en las artes plásticas es inmensa. Pero difícilmente podría admitirse como acertado reducir todo el proceso de dar forma al contenido al proceso de las búsquedas de composición. El trabajo sobre la composición comienza cuando el artista ve ya con claridad el asunto, el argumento, cuando la concepción de la obra está ya bien determinada. Al trabajar sobre la composición, el artista no sólo da cuerpo a esa concepción, sino que, además, la precisa, la comprueba, la enriquece. Sin embargo, si la concepción no tiene un valor pleno, si aún no ha madurado como es debido, el trabajo sobre ella resultará infructuoso, se efectuará a tientas, al azar. Para lograr que la composición sea expresiva, el artista ha de imaginarse con toda claridad *qué* es lo que quiere expresar. Si la composición obedece al principio de la simple enumeración de elementos, de su unión mecánica, tendremos una señal infalible de que no se ha llegado a una concepción clara. La imagen (que, como se ha dicho más arriba, constituye ya una unidad inicial de forma y contenido) elaborada en la conciencia del artista, predetermina ya en gran medida la composición del cuadro.

La ley fundamental e inmutable de la composición es la que se refiere a la concordancia de ésta con su contenido. No existen en composición reglas establecidas de una vez para siempre, recetas que puedan aplicarse con independencia del carácter del contenido. Hubo tiempos en que la vieja Academia de Bellas Artes pretendía crear tales reglas: enseñaban que la composición ha de ser triangular, piramidal, equilibrada, etc. Tales recetas no son aplicables al arte realista ya por el hecho de que la imagen artística es siempre única y exclusiva; por consiguiente ninguna com-

posición puede tampoco repetirse, cada composición posee algo nuevo si realmente encarna en sí una imagen. Si se ha de elegir el punto de vista superior o inferior, si han de distribuirse las figuras en diagonal o en un plano, si ha de destacarse una figura o un grupo en un primer término, son cuestiones que se resuelven en cada caso concreto partiendo de la tarea principal: transmitir de la manera más expresiva posible la esencia de lo representado, su sentido. La maravillosa armonía de contornos en la composición de "La Madona Sixtina" de Rafael es buena no como "ley" establecida y apropiada para todos los casos, sino que es buena precisamente en *ese* cuadro como forma que expresa precisamente el contenido *dado*.

Existen, claro está, reglas bien definidas que han de ser tenidas en cuenta siempre, cualesquiera que sean las circunstancias. Se trata de las reglas de la perspectiva, de las leyes de la anatomía, de que se han de tener en cuenta las particularidades de nuestra vista. El ojo humano, desde determinada situación, sólo puede abarcar un espacio limitado; el artista no ha de olvidarlo al establecer los límites espaciales de su composición. Pero todas estas cosas son reglas del abecedario artístico, de la técnica del arte, más que de la composición.

Las leyes de la composición propiamente dichas, no poseen carácter formal y dogmático; su aplicación concreta puede ser sumamente diversa.

Para la composición es necesario que exista un centro conceptual, que se delimite el "núcleo" central del asunto. Mas, el centro conceptual no ha de coincidir forzosamente con el centro matemático. Su delimitación puede hacerse de maneras diferentes. El artista realista estructura la composición no sólo en su aspecto exterior, sino, además, en el interior, busca la composición psicológica, basada en la concatenación psicológica de los personajes del cuadro. En esto se distinguen las espléndidas composiciones de Leonardo da Vinci, su "Última cena", sus madonas. Los personajes que figuran en tales obras están unidos por los lazos de una sutil y penetrante comunicación interior, lo cual hace que las composiciones de Leonardo sean tan monolíticas y concentradas. En el cuadro de Súrikov "La ejecución de los arqueros", las miradas de Pedro y del arquero pelirrojo se cruzan por encima de toda la muchedumbre como en un furioso duelo, y esa mirada "sostiene" y organiza la composición mejor que ninguna diagonal o ningún triángulo.

En la composición todo ha de hallarse motivado por la idea y por la vida. No es posible introducir en ella figuras y objetos indiferentes para su sentido y sólo porque "habrían podido hallarse" en la situación dada. Pero tampoco es posible alterar la impresión de verismo y de autenticidad insertando figuras y objetos que, evidentemente, no pueden hallarse en el lugar dado, que no están donde deben. En una buena composición, cada detalle está justificado por la idea de la obra, es decir, acentúa la impre-

sión general; al mismo tiempo, lo está por la vida, es decir, no parece rebuscado, forzado.

El conjunto de las motivaciones ideológicas y de la vida constituirán, a la vez, la motivación artística, es decir, darán la impresión de que la obra convence como obra artística. Así debe ser, pues el contenido de la obra de arte radica en la unidad del sujeto y del objeto, de lo que se da en la vida y de la idea; por tanto, al plasmar el contenido en la forma artística, el artista procura alcanzar una fusión máxima de los elementos del contenido; toda discordancia, toda incongruencia entre ellos alteran la forma artística.

Muchas composiciones, por ejemplo las de los Kukriniksi, revelan una magnífica capacidad para encontrar procedimientos de composición agudos por su idea, expresivos, y, al mismo tiempo, justificados por la propia vida, con detalles hábilmente aprovechados. En el cuadro "La gran Novgorod" se observa el siguiente detalle: hay un fragmento de estatua entre la nieve con el brazo elevado al cielo. En la idea general del cuadro (representa la destrucción y el incendio de la antigua ciudad rusa por las tropas fascistas) ese detalle cumple la función de un fuerte acorde final: la estatua profanada parece clamar venganza. Al mismo tiempo el detalle está motivado por la vida, por la historia: se representan las ruinas de un monumento a la milenaria Rusia destrozado por los fascistas. De esta suerte, el detalle constituye un elemento natural del acontecimiento, tal como ocurrió o pudo haber ocurrido realmente.

Los Kukriniksi encuentran ingeniosas soluciones de composición en sus series gráficas. En las ilustraciones a "El capote", de Gógol, la escena de la muerte de Bashmachkin está compuesta del modo siguiente: el médico y la patrona de la casa están de pie junto al mísero lecho del moribundo; en un banco hay una vela, de modo que la figura del doctor arroja una enorme sombra sobre la pared y sobre el techo. Esta sombra, que se eleva por encima del pobre funcionario agonizante, parece la encarnación del sombrío terror que le ha oprimido durante toda la vida, y también de los espectros que se le aparecen durante el delirio de la agonía. Al mismo tiempo, la composición no resulta forzada: el escaso ángulo de la habitación. las paredes desnudas, la vela, todo corresponde con total verosimilitud a la situación real de la vida de Akaki Akákievich.

En las obras de los pintores soviéticos, no son raros los casos en que no se atiende como es debido a la motivación ideológica y vital de todos los elementos que entran en la composición y el fin que, en su lugar se persigue, obedece a una motivación puramente formal. Se insertan en el cuadro objetos y figuras enteras con el mero propósito de llenar espacios vacíos o bien por tener una concepción abstracta del "equilibrio". Se acumula relleno de toda clase completamente innecesario para poner de manifiesto la imagen artística. Por otra parte, cuando la función ideológica de la composición es entendida de manera excesivamente lineal y

simple, se olvida con frecuencia la motivación vital. Este defecto se encuentra incluso en buenos cuadros. Así, por ejemplo, el cuadro "El último número del periódico del taller" ha sido pensado muy cuidadosamente por sus autores, Levitin y Tulin, en el sentido de dar expresión a la idea fundamental: cada persona cumple una determinada función según la idea a que el cuadro responde. Pero tal idea no "ha penetrado en la imagen" hasta el fin y se nota cierta discordancia entre la lógica de la idea y la del propio fenómeno de la vida. Dicho con otras palabras: la motivación de la vida es insuficiente y por esto el cuadro produce la impresión de estructura forzada, como si ante nosotros tuviéramos la escena de un espectáculo. En efecto, ¿justifica la realidad de la vida, por ejemplo, la severa mirada que la muchacha dirige al culpable de lo que ha ocurrido? Si ella ya sabía que aquel mozo era un haragán y faltaba con frecuencia al trabajo, ¿por qué, precisamente la caricatura (por lo visto burlona y jovial, pues todos se ríen) la pone airada? Si la joven no lo sabía y tan sólo la caricatura "le ha abierto los ojos", la situación resulta aún menos verosímil.

La más pequeña disonancia respecto a la verdad del objeto en la vida, el mínimo intento de imponerle un sentido ideológico que en realidad no se desprende del propio objeto, se convierte en una nota falsa artísticamente.

La necesidad de que la composición sea, por su ideal, expresiva en grado máximo, implica que el artista ha de saber desprenderse de lo superfluo, de repeticiones y doblajes. Cada elemento de la composición posee en ella una determinada significación conceptual y no es necesario que otros elementos la repitan. Importa mucho la economía de los recursos estéticos, cosa que, traducido al lenguaje de los términos estéticos, se define como *gracia*. En la vida aparece como gracioso el movimiento que requiere el menor gasto de fuerzas o la acción hecha con menor exigencia de movimientos. Un obrero poco hábil consume en una operación, una enorme cantidad de movimientos superfluos, sin objetivo alguno, mientras que quien domina su oficio logra el mismo resultado con dos o tres movimientos precisos, bien regulados, hechos sin prisas y sin gastar fuerzas inútilmente; en eso radica la gracia. A. P. Chéjov siempre llamaba la atención de los escritores noveles sobre la importancia de dicha cualidad para la obra artística, sobre la necesidad de limpiar los relatos de lastre de todo género, de todo cuanto se pueda prescindir. En vez de aplicar a un objeto varios epítetos es mejor dejar uno, pero el más exacto, el más expresivo. No en vano muchos maestros de la palabra, medio en broma medio en serio, han afirmado que lo más importante es la aptitud para tachar lo superfluo.

El olvidarse de ese principio en las composiciones pictóricas hace que la eficiencia del cuadro se debilite a causa de innecesarias e irritantes repeticiones. Ocurre con frecuencia que en las composiciones en que figuran numerosas personas poco menos que todas ellas desempeñan el mismo papel conceptual. Por ejemplo,

en la composición del cuadro "Admisión en el Partido en pleno campo", de Nechitailo, todos los comunistas miran al que ingresa en sus filas con la misma expresión de afable beneplácito. Este movimiento anímico es el único que caracteriza a los comunistas y en todos se manifiesta del mismo modo. Aparentemente, por su aspecto externo, son distintos —unos llevan bigote, otros no; unos son de más edad, otros más jóvenes; van vestidos de manera distinta— pero en realidad todos se repiten. Interacción semejante no la encontramos nunca en las obras clásicas de la pintura. Recordemos "La última cena", de Leonardo; la "Aparición de Cristo ante el pueblo", de A. Ivanov; el "Último día de Pompeya", de Briulov, "La ejecución de los arqueros" y "La boyarda Morózova", de Súrikov; en todos esos cuadros la unidad nos es expresada por la diversidad y ni un solo rostro dobla a otro.

Tenemos, pues, que los requisitos que se exigen a la composición, coinciden en esencia con las leyes de la imagen artística: fusión de la idea con el fenómeno de la vida, presentación de la unidad en la multiplicidad, delimitación de lo fundamental, de lo típico. Y es comprensible que así sea, pues la composición no es otra cosa que una de las formas en que la imagen se revela, es la realización de la imagen mediante los recursos de las artes plásticas.

Al trabajar sobre la forma, el artista se inspira, en todas las etapas, en el carácter del contenido, y es en dicho carácter donde busca la clave para la solución de los problemas formales. En la obra artística realista no puede haber elementos puramente formales, neutrales respecto al contenido. Si se dan tales elementos que no contribuyen a poner de manifiesto el contenido, lo obstaculizan. Separar las búsquedas formales de las que conciernen al contenido, lleva lógicamente al formalismo. Incluso el argumento, si se concibe como fin en sí mismo y no como elemento del contenido, puede ser transformado en esquema formalista. A eso se llega dando valor absoluto a los recursos de la intriga que se da en el argumento: triángulo amoroso, motivo del reconocimiento, desenlace inesperado, "quid pro quo", etc. Todos esos recursos, si se entienden como algo independiente del contenido, aplicable en todas ocasiones, se convierten en trucos sin vida.

El artista realista no se olvida nunca de las exigencias del contenido cuando trabaja en busca del asunto. Al idear el cuadro "No le esperaban", Repin veía con claridad el contenido de la obra, pero al comienzo no concebía el asunto tal como llegó a ser en el proceso del trabajo. Según la primera variante del cuadro, entraba en la habitación una joven estudiante revolucionaria que, por lo visto, se había fugado del exilio. Luego Repin sustituyó a la joven por un hombre ya maduro. ¿Por qué modificó de ese modo el asunto? Sin duda porque la nueva variante expresaba más hondamente el contenido al presentar a un hombre que ha cumplido largos años en el destierro, que regresa a su casa después de recorrer su heroico camino. En la nueva variante resonaban con más fuerza tanto las emociones de los miembros de la familia, habi-

tuada ya a la separación que parecía sin término, como la trágica figura de la madre. Finalmente, la propia imagen del hombre revolucionario fue también objeto de modificaciones: al principio, Repin le pintó como un hombre más animoso y de mayor voluntad, luego introdujo en la figura rasgos de abatimiento, de quebrantamiento; tampoco esto fue casual: tal estado de ánimo era más típico para el movimiento populista en el que se había abierto paso el sentimiento del inevitable fracaso.

Una labor análoga sobre el asunto y, por ende, sobre la composición efectuó Repin al crear "Sirgadores" y "Los zaporogos".

Del contenido depende, en no menor medida que el asunto, el género. Cuando el dramaturgo elige como tema de una obra algún conflicto o choque de la vida, en el carácter mismo de dicho conflicto se encuentra la base objetiva para que se le dé la forma de tragedia, de drama, de comedia satírica o de comedia lírica. La elección del género está dictada por el contenido. Lo que es apropiado para la novela no suele ser adecuado para el drama y casi nunca lo es para la poesía lírica. Esto explica, dicho sea de paso, la dificultad especial que presentan las obras épicas para ser llevadas a la escena. Para que una adaptación de este género resulte feliz, exige una reelaboración muy honda, a menudo radical, de la obra hasta encontrar en ella aspectos adecuados al género dramático.

Los denominados recursos artísticos, forman una serie de estadios consecutivos a modo de escalera que conduce a un objetivo. En una obra artísticamente bien lograda todo es forma esencial, forma con contenido, hasta tales aspectos diríase que puramente "técnicos" como son el claroscuro en pintura, la factura de la materia en escultura, la estructura de la frase en literatura.

Para los formalistas, en cambio, que escinden las búsquedas de la forma respecto a los problemas concernientes a la expresión del contenido, hasta la lengua, la palabra —esta realidad inmediata del pensamiento— pierde todo contenido. En el Primer Congreso de escritores de la Unión Soviética, Alexéi Tolstoi calificó de "nigromántica actitud ante las palabras" la que supone dejarlas horras de sentido, al modo decadentista. Hablando con unos jóvenes escritores, K. Fedin ilustró la idea de Tolstói tomando como ejemplo a Andréi Bieli y planteando el importante problema teórico sobre la maestría como aptitud para "transmitir la gran verdad de la vida": "Entender la idea de Tolstói acerca de la actitud nigromántica ante la palabra no es cosa difícil tomando como ejemplo a Andréi Bieli. Bieli se ha consagrado a la lengua exactamente como el nigromante que se excita a sí mismo. La lengua era para él el fenómeno primordial con vida casi fisiológica. Es el elemento de la glosa y el propio Bieli denominó sus escritos glosarios. La ondulación de la frase arrastraba tras sí los pensamientos de Bieli, que se hacían tanto más nebulosos cuanto más refinada y caprichosa era la palabra... La auténtica maestría no vela la esencia de la idea, sino que la revela, como

un reactivo químico revela la placa sensible a la luz. De ahí se desprende para el maestro, el procedimiento técnico y de trabajo que le permite comprobar la valía de la obra. Si ves un error de forma, busca un error de contenido"[9].

La maestría artística perfecta no es perceptible por sí misma, no salta a la vista, pues con ella se alcanza la conjunción máxima de forma y contenido. El arte más elevado da la impresión de naturalidad. Recordemos, por ejemplo, las telas de Rembrandt: son pura sencillez, la vida misma. Al contemplar su cuadro "El hijo pródigo", no podemos pensar en la composición, en la traza del dibujo; pensamos ante todo en las personas, en el padre y el hijo, en su emocionante encuentro. Esto significa que la forma posee un alto contenido y es su supremo mérito artístico. Una impresión análoga de naturalidad producen las obras de Pushkin, de León Tolstói y de Chéjov. No obstante, esa "imperceptibilidad" de la forma se consigue sólo mediante un trabajo consciente y escrupuloso.

Ahora bien, ¿se da en el arte la maestría técnica como tal con independencia de una imagen artística determinada? Tal maestría es indispensable, naturalmente, mas no es posible confundir los conceptos de técnica y de forma. La técnica proporciona al artista los *recursos* necesarios para crear una forma artística, pero no puede ser identificada con la forma. Cuando un músico ejecuta unos ejercicios para dar agilidad a los dedos, cuando un pintor perfecciona el dibujo estudiando anatomía y perspectiva, no crean aún valores artísticos. Pero no bien aplican sus hábitos técnicos a la creación de una obra de arte, tales hábitos les ofrecen la posibilidad de dar forma a una idea determinada. Sin embargo, por grande que sea el dominio de la técnica que un artista posea, no significa ello que sea un maestro en el sentido pleno de la palabra. La maestría incluye en sí la aptitud técnica como elemento inicial y necesario, pero no se reduce a ella. Un escritor necesita conocer bien la gramática, pero nadie llamará a un escritor maestro de la palabra bella sólo porque construye sus frases con corrección gramatical. En pintura, los hábitos técnicos desempeñan un papel todavía más importante que en literatura, y llegar a dominarlos resulta muy difícil; más difíciles son aun en escultura. Pese a todo ello, tales hábitos no constituyen más que la base, el pedestal de la auténtica maestría, la cual radica en la aptitud para expresar el contenido en formas que le son internamente propias. Y como quiera que el carácter de la forma está definido por el carácter del contenido, resulta indiscutible la concatenación indisoluble entre la profundidad en el conocimiento de la realidad y la auténtica maestría del artista. Si en la obra acabada los hábitos técnicos del artista figuran por sí mismos como demostración de maestría técnica, sin que sirvan al contenido, lo único que hacen es destruir la forma artística, no la construyen.

---

(9) *Acerca del trabajo del escritor*. Moscú, 1958, págs. 319, 320.

La maestría del artista se manifiesta asimismo en la prudente autolimitación, en saber renunciar a los puntos técnicos ventajosos si eclipsan éstos lo esencial, lo fundamental. De ello habló Maiakovski: "Recordad siempre que el régimen de economía en arte es la regla capital en toda producción de valores estéticos. De ahí que una vez hecho el trabajo principal... es necesario amortiguar conscientemente muchos pasajes estéticos y muchas formas rebuscadas para que ganen en relieve otros pasajes... Esta «magia de las palabras», esto «que quizá en la vida no es más que un recurso para los sonoros versos», este aspecto acústico... parece a muchos el fin propio de la poesía, con lo que otra vez se reduce la poesía a un mero trabajo técnico. La profusión de consonancias, de aliteraciones, etc., al minuto de leer produce una sensación de hartazgo... Es necesario dosificar la aliteración con sumo cuidado procurando en todo lo posible evitar las reiteraciones atentas al efecto externo. Yo recurro a la aliteración para el encuadramiento, para subrayar más aun la palabra que estimo importante"(10).

Toda la larga historia del arte constituye un convincente testimonio de que en una forma artísticamente magnífica no puede haber un contenido falso, que desnaturalice la realidad; demuestra que en una forma mala no puede expresarse un contenido profundo y veraz.

En el primer caso hay que hablar sólo de la posibilidad de una buena técnica aplicada a un contenido falso, pero no se ha de hablar de forma, pues ésta se halla condicionada por el contenido. En sus trabajos sobre Estética, Plejánov fundamentó de modo concluyente la tesis relativa al carácter antiartístico de las ideas falsas en arte. (Como es natural, se ha de tener en cuenta que la "falsedad" de una u otra idea ha de ser definida históricamente: la limitación inevitable e históricamente condicionada, aún no es una falsedad. Es falso lo que va en contra de los intereses del desarrollo progresivo necesario en el momento histórico dado).

En el segundo caso sólo se puede hablar de la posibilidad de las buenas *intenciones* del autor y del mal cumplimiento de las mismas, pero no de buen contenido en una forma mala. Un contenido al que no se le haya dado forma, es una abstracción vacía, no existe en la realidad. Una forma imperfecta constituye un freno para el contenido, lo encadena, no le permite realizarse plenamente.

En el decurso de la evolución histórica del arte, ha cambiado la materia viva de que éste dispone, se ha modificado la conciencia social; por consiguiente, se ha transformado el contenido general del arte y en consonancia con ello han variado las formas artísticas, cristalizadas, en sus diferentes etapas, en determinados sistemas, bastante estables.

---

(10) V. V. Maiakovski. *Obras*. Moscú, 1940, pág. 275.

El sistema de formas artísticas del antiguo arte griego se diferencia en alto grado del sistema de formas vigentes en el arte medieval de Occidente, en el arte chino, en el del Renacimiento italiano, etc. Esas formas estables, que poseen su sello histórico, se hallaban en consonancia con la serie de representaciones, conceptos y conocimientos sobre el mundo que proporcionaba al artista la época histórica, con sus relaciones sociales dominantes y sus ideas estéticas. Cuando el carácter contradictorio del desarrollo social ha creado un terreno propicio para las representaciones fantásticas e ilusorias, cuando entre el arte y la realidad se han situado como eslabón mediador ilusiones políticas y religiosas, el lenguaje de las formas artísticas se ha apartado sensiblemente de la realidad y ha adquirido también un carácter fantástico. Así ocurrió, por ejemplo, con el arte gótico cuando se llegó a la comprensión realista del mundo circundante a través del sistema de formas convencionales que se había estructurado. No es posible decir que tales formas en su conjunto no correspondieran a su contenido —correspondían, ya que en el contenido entraban, además de las auténticas relaciones sociales existentes, las ilusiones y los prejuicios que tales relaciones engendraban en la conciencia de los hombres—, pues sabemos que el contenido de las obras de arte nos es dado por las imágenes de la realidad, sea reflejadas en la conciencia o conocidas de manera mediata a través de la misma.

Al liberarse el Renacimiento de las trabas que imponía la concepción medieval del mundo, se produjo una ruptura total con las formas artísticas precedentes. Pero esas formas no fenecieron de golpe: los elementos góticos y bizantinos continuaron subsistiendo aún largo tiempo en las escuelas artísticas de las cortes aristocráticas de las repúblicas italianas.

En el período de ruptura del viejo contenido y, por ende, de reestructuración del sistema predominante de las formas artísticas, aparecen con singular relieve los casos en que la forma queda a la zaga del contenido. En Rusia, por ejemplo, durante la época de Pedro I —época tempestuosa de ruptura y renovación de las relaciones sociales— las formas tradicionales de la iconografía frenaban de manera evidente el avance del arte de contenido seglar. Los "parsuni"(*) de esa época, son una muestra típica de la coerción ejercida por la vieja forma del icono sobre el nuevo tipo de retrato civil que afirmaba enérgicamente su derecho a la existencia.

En la época en que iba desapareciendo la lengua artística del clasicismo, incongruencias análogas se daban sobre todo en la pintura histórica sobre temas nacionales. Durante mucho tiempo en los cuadros sobre temas de la historia rusa se presentaba a los

(*) *Parsuna*: deformación de la palabra "persona"; con ese término se designan los retratos de caballete efectuados en Rusia durante el final del siglo XVI y el siglo XVII, a semejanza de los iconos sobre tablas. (N. del t.).

habitantes de Kíev y de Nóvgorod llevando togas clásicas y con poses como las de Germánico y de Laocoonte, tal era la fuerza conservadora de las formas que desaparecían.

En último término, empero, la fuerza del nuevo contenido vence, modifica la forma y engendra el complejo rector de formas que le dan expresión de manera más cabal.

El formalismo como teoría, como concepción del mundo, se busca cierta justificación gnoseológica, y el resultado es que surgen razonamientos acerca de si puede existir una forma que se baste a sí misma en arte, independiente del contenido, capaz de subordinar al contenido. de modificarse al margen de este último y hasta de existir, en último término, sin contenido alguno, como "forma pura".

La Estética de Kant se convirtió en la principal fuente gnoseológica de las teorías formalistas en arte precisamente porque Kant no sólo en Estética, sino en todo su sistema filosófico atribuía el único papel activo, en la cognición, a las formas apriorísticas de la razón. Según Kant, el mundo de las "cosas en sí" es incognoscible; la ley, la lógica, son categorías de la conciencia humana apriorísticas, independientes de la experiencia; son esas mismas categorías, según Kant, las que introducen sus leyes en el caos de las representaciones empíricas. De ahí no queda lejos la conclusión de que el contenido no es nada y la forma lo es todo. La forma crea una ilusión de congruencia, es el único principio activo y, por tanto, sólo la forma es esencial en arte.

Tal es el principio básico común a todas las corrientes formalistas posibles.

Este principio abarca tanto las corrientes que se arrogaban el conocimiento de la "esencia profunda" de las cosas deformándolas a través del prisma subjetivo (por ejemplo los cubistas), como las que declaraban sin ambages al arte mera expresión del sujeto (por ejemplo, los expresionistas, los superrealistas). En último término el proceso de sus razonamientos es el mismo: la estructura del mundo es fruto de mi conciencia; por consiguiente, toda forma de mi conciencia es significativa y verdadera, tiene pleno derecho a ser plasmada en la obra de arte.

Ya los impresionistas aislaban la forma del contenido como algo secundario, insubstancial, y dirigían toda su atención a la forma en el sentido de envoltura externa, "de lo visto por el ojo", considerando que fuera de esa envoltura nada es accesible al arte. Mas, como quiera que las percepciones de los órganos de los sentidos se hallan indisolublemente ligadas a la esfera toda del conocimiento humano y el proceso de la visión se halla influido por la riqueza de la psique humana, el aislamiento de "lo visible" respecto a "lo consciente" en última instancia debía llevar a la alteración y deformación de "lo visible", como así ocurrió con las corrientes postimpresionistas.

En los medios artísticos próximos, en mayor o menor grado, al impresionismo, ha habido grandes artistas realistas, han reso-

nado sensatas voces en defensa del papel principal del contenido en el arte.

El relevante escultor francés Rodin, por ejemplo, dijo: "Suele creerse que el dibujo puede ser magnífico por sí mismo, pero sólo son magníficos las verdades y los sentimientos que él expresa... Es bueno sólo el estilo y el dibujo que no son elogiados porque toda la atención se halla absorbida por el interés del contenido. Cuando la obra literaria o la pictórica contiene alguna verdad, algún pensamiento profundo o algún cálido sentimiento, puede decirse de antemano que el estilo, el dibujo y el colorido son magníficos, pero sólo porque son un reflejo de la verdad"(11).

Las "formas" más monstruosas y absurdas del arte formalista también poseen, como es natural, algún contenido. Pero tal contenido deforma la realidad porque se equipara a la falta de contenido, a la que corresponde la informidad. No puede ser de otro modo cuando las concepciones estéticas se reducen a la afirmación del caos irracional, del poder arbitrario de las representaciones subjetivas y de la voluntad.

La conciencia clara y certera de las leyes de la vida social que sirven de guía al artista de la sociedad socialista, presuponen en arte una forma clara, verídica y realista. Luchar por tal forma conjugada armónicamente con el contenido, constituye una tarea de primera importancia para el arte del realismo socialista.

(11) A. Rodin. *El arte*. San Petersburgo, 1914. págs. 93, 94.

## CAPITULO III

### LO BELLO EN LA REALIDAD Y EN EL ARTE

El papel de lo bello en la vida de las personas es enorme. En la conciencia del pueblo, la noción de lo bello se halla indisolublemente ligada al anhelo de autenticidad, de justicia y de verdad. La sed de verdad, el sueño de una vida feliz, nos contemplan desde la profundidad de los siglos, están grabados en imágenes artísticas, eternamente vivas. Esas imágenes, a las que damos el nombre de magníficas, provocan en nosotros un estado de ánimo elevado, al que acompañan una mayor viveza y como una intensificación de nuestras fuerzas y aptitudes anímicas. Experimentamos una emoción, ante nosotros se abre la verdad. El arte nos ayuda a ver la belleza donde antes no la habíamos percibido, donde se nos escabullía, velada por numerosos elementos suplementarios, accesorios. Así como en una feliz sentencia aforística puede expresarse de manera condensada la sabiduría de la vida que se ha adquirido gracias a la experiencia secular de generaciones, la obra de arte proporciona una especie de fórmula de belleza extraída de observaciones sobre numerosos acontecimientos de la vida.

Las imágenes hermosas no sólo enseñan al hombre la sabiduría de la vida, sino que, además, son para él un acicate de la acción. En la vida de cada persona van cristalizando ciertos fines y tendencias; ante el hombre surgen siempre determinados objetivos. La vivencia estética activa esas tendencias o, por el contrario induce a revisarlas y modificarlas. En la novela de N. Ostrovski "Así se templó el acero" se cuenta la impresión que produjo a Pável Korchaguin la novela de Voinich "El tábano" y cómo, por el influjo de este libro, Pável adquirió conciencia de cuál era el objetivo de su vida. Éste es un ejemplo de influencia directa del arte, que despierta en el lector el deseo de imitar al protagonista de la obra tomándolo como modelo para la vida. También el protagonista de "Así se templó el acero", Pável Korchaguin, se convirtió en modelo y ejemplo a imitar para millones de personas.

Son posibles consecuencias más complejas de las impresiones artísticas. El protagonista de un relato de G. Uspenski, un maestro de aldea quebrantado por la dura lucha de la vida diaria, re-

cobra nuevas fuerzas gracias a la honda impresión que le causa la Venus de Milo. Habríase dicho que la estatua no tenía ninguna relación directa con las penalidades de la vida de un maestro rural; claro está que no podía él "imitarla". Mas, la fuerza de la vivencia estética fue tan intensa que le infundió aliento, le animó a proseguir su labor, que dejó de parecerle estéril, sin esperanza, y cobró nuevo sentido.

En la novela de Romain Rolland "Jean Christophe" figura el siguiente episodio: el pequeño Cristóbal, aún niño de seis años, escucha música: "Había cosas rutilantes, de las que fluían torrentes de alegría, y Cristóbal pensaba: *así* obraré yo más tarde. Aún no tenía idea de lo que significa ese *así* y por esta razón hablaba de ese modo: sentía que debía hablar de ese modo y que ello estaba claro como el día". Cristóbal no tiene aún ninguna experiencia de la vida, no sabe hacia dónde le llama la música. Pero ya percibe esa llamada. Posee reservas potenciales de fuerzas para futuras luchas de la vida, y la música le tensa esas fuerzas y las sitúa en un estado de gozosa predisposición.

Ocurre también que en las personas que llevan una vida trivial, vulgar, las imágenes bellas provocan un estado de descontento consigo mismo, de inquietud, de zozobra, de añoranza por otro modo de vivir. Claro está que ya sabían con anterioridad, esas personas, que esa otra vida es posible. Pero los razonamientos lógicos y las sentencias morales pasaban de largo ante su conciencia, mientras que la vivencia estética, al conmover y emocionar provoca una regeneración interna o, en todo caso, hace surgir nuevos afanes, antes desconocidos.

Es evidente que al producirse la vivencia estética, puede no haber ninguna relación externa directa entre el contenido de la obra de arte y las búsquedas y afanes a que da origen. Ello se explica porque esas tendencias, en última instancia, son resultado de toda la experiencia de la vida del hombre, son fruto de la vida social, mientras que la vivencia estética sólo las hace aflorar al poner tensas y elevar las fuerzas espirituales del hombre (quizá dormidas). Si el hombre ha elegido para sí un camino de la vida digno, extrae de las vivencias artísticas, fuerzas y energía para seguirlo. Si aún no ha comenzado a andar por un camino semejante, acumula energías para iniciarlo. Si el camino que sigue es falso, el hombre puede darse cuenta de ello y procurará cambiarlo.

Examinamos en este capítulo la categoría de lo bello, de importancia extraordinaria para comprender la naturaleza del arte. Claro está que la esfera de lo bello es mucho más amplia que el sector del arte. Lo bello abarca los fenómenos de la propia vida.

El concepto de lo bello ha dado origen a las interpretaciones más dispares. Para la Estética idealista, resultaba característica la tendencia a subordinar todos los problemas relacionados con el arte al problema de lo bello, lo que era una consecuencia natural de la separación que se establecía entre el arte y la vida: si el arte no está subordinado a las leyes y a los fines del desenvol-

vimiento de la sociedad, si se desarrolla en sí y para sí, ¿qué constituye, en este caso, su esencia, su contenido? Para resolver la dificultad que así surgía, se echaba mano del concepto de lo bello, elevado a la categoría de lo absoluto; se afirmaba que el arte, en su desarrollo, da cuerpo a la idea de lo bello. La idea de la belleza como una substancia independiente de la vida, idea que arranca ya de Platón, echó firmes raíces en la Estética idealista de los tiempos modernos. Transformado en una substancia especial, desvinculado de la hermosura auténtica de la realidad, el concepto de lo bello adquirió inevitablemente un matiz místico. Además, lo bello en arte se contraponía a la realidad "prosaica" en la cual, se decía, lo bello no puede darse en su aspecto puro. Sin embargo, el pueblo siempre ha tendido a dar satisfacción a su necesidad de belleza precisamente en la vida "prosaica" real. Por más que se hablara de la imperfección de la existencia terrena y por alegres que fueran los colores con que se pintaba la imaginaria vida paradisíaca, el pueblo ha honrado a quienes han luchado por el logro de su felicidad en la tierra. No importa que lo bello en el arte del pasado se presentara en forma de ensueño, no importa que estuviera ligado a personajes mitológicos; pese a todo, lo bello era extraído de la vida real. Al parecer, la esencia de lo bello es difícil de definir de manera lógica. No obstante, está sólidamente fusionada con la realidad objetiva. Así lo demuestra ya el mero hecho de que los hombres empleen en la vida con gran frecuencia el concepto de lo bello, siendo, dicho concepto, comprensible y afín a cada persona sencilla.

Es de una evidencia palmaria el que la belleza no puede considerarse monopolio exclusivo del arte. No hay rama del trabajo creador que no necesite del sentido de lo bello. Éste hace falta al diseñador que crea mecanismos complicadísimos, hace falta al biólogo que transforma la faz de la tierra, al pedagogo que educa a los niños, al cirujano que restablece la actividad del complicado organismo humano.

En la novela de la escritora soviética Vera Panova "Kruzhílija", un viejo y experimentado proyectista dice: "¿Qué significa ser un verdadero proyectista? Ha de entender de metalurgia, ha de ser mecánico, modelista, fundidor; ha de conocer el tratamiento térmico, la soldadura electrotérmica, el instrumental, y ha de ser un artista. Ha de ser forzosamente artista... Artista es el hombre que posee el sentido de lo bello. El sentido de la medida, de la forma, de las dimensiones no es para mí menos necesario que para Rafael".

No sólo un proyectista podría pronunciar tales palabras. Todos los sabios que descubren leyes de la naturaleza y convierten las "cosas en sí" en "cosas para nosotros", se guían asimismo por el sentido de la belleza. Los ha ayudado este sentido en sus búsquedas y descubrimientos de leyes antes desconocidas; no sólo los conocimientos acumulados gracias a la experiencia de trabajo de la humanidad son una ayuda; lo son, además, las ideas de utilidad e intencionalidad elaboradas a base de esa misma experien-

cia, las ideas de coordinación, ritmo, medida, etc. Semejantes representaciones debieron de desempeñar, y realmente desempeñaron, un papel primordial en el descubrimiento que hizo Mendeléiev del sistema periódico de los elementos, en la doctrina de Timiriázev acerca de la absorción de la energía solar radial por parte de las plantas, en las hipótesis de los astrónomos acerca de la estructura del universo, en los trabajos del modesto pedagogo de Kaluga, Tsiolkovski, que elaboró un plan de conquista del cosmos mediante el empleo de cohetes. No en vano los propios sabios al hablar del proceso de la creación científica, han confirmado frecuentemente que existe en él el momento estético. Hondo sentido poseen las siguientes palabras de K. A. Timiriázev: "La creación del poeta, la dialéctica del filósofo, el arte del investigador; tales son los elementos de que se compone un gran sabio".

No tenía razón Schiller al decir que "la belleza florece sólo en la creación poética". Es más profunda y verídica la afirmación de Chernishevski: "lo bello es la vida". Chernishevski y Belinski refutaron la doctrina idealista de lo bello como substancia mística que se encuentra por encima de la vida. Sostenían que la cuna de la belleza es la vida real, que en ésta se encuentra derramada la auténtica poesía, que lo bello es la vida, la vida que nosotros queremos y a la que aspiramos. La belleza, por tanto, no se encuentra en contraposición ni en contradicción con la "prosa" de la vida; tiene su asiento en la tierra real, no en los cielos imaginarios.

El trabajo de N. G. Chernishevski "Relaciones estéticas entre el arte y la realidad" constituye un importante hito en la investigación científica del problema de lo bello. Con él Chernishevski sentó las bases de una nueva orientación en las concepciones estéticas. Mas el mérito de Chernishevski no se limita a haber logrado arrancar el velo místico que cubría el concepto de lo bello y haber indicado sus fuentes objetivas en la propia vida. El atento estudio de los trabajos de Chernishevski y de Belinski nos permite llegar al mismísimo umbral de lo que constituye la esencia del problema de lo bello, nos ayuda a contestar no sólo a la pregunta de qué cosa es bella, sino, además, a la de qué es lo bello.

Para entender en un plano filosófico la categoría de lo bello, debemos ante todo preguntarnos: ¿es objetiva o subjetiva, esta categoría?

La estética marxista responde a esta pregunta. Lo bello no puede ser considerado sólo como propiedad de un objeto o sólo como procedimiento de contemplación. La esencia del problema radica en la conexión dialéctica que existe entre el concepto de lo bello y lo que ha dado origen a este concepto en nuestra representación. Quitando su aureola al concepto de lo bello como cierta substancia independiente, la Estética marxista-leninista concentra su atención en la unidad del sujeto y el objeto. Lo bello no es una forma apriorística de la conciencia humana, pero tampoco es la autoconciencia elevada a la categoría de lo absoluto. Lo bello nos es dado por determinadas leyes del mundo material de la

naturaleza de las que se ha adquirido conciencia en la imagen. El problema estriba en definir dichas leyes.

Hegel consideraba que para el pensamiento desarrollado existe sólo la verdad y lo bello no existe. El hecho es, empero, que el desarrollo del pensar no destruye ni mucho menos la representación de lo bello; lo único que hace es bajar el ideal de los cielos a la tierra y subrayar el hecho de que el fundamento de lo hermoso es siempre material. Es precisamente en el mundo objetivo donde se encuentra algo que es percibido por nosotros como hermoso y sirve de base al concepto que tiene el hombre de lo bello. De todos modos, no es posible entender ese "algo" como un determinado fenómeno físico a modo de vibración de ondas de aire percibida por nuestro oído como sonido o a modo de combinación de rayos percibidos por la retina del ojo. La idea de belleza se funda en nosotros en una *suma* de conceptos sacados del conocimiento del mundo que nos circunda; es un producto de un largo y complicado desarrollo de la conciencia del hombre como ser social.

La belleza es un concepto generalizador, el cual de una multiplicidad de fenómenos observados, físicos y espirituales, destaca y abstrae algunas de sus cualidades comunes. Estas cualidades se descubren tanto en la cognición del mundo real como en la propia actividad del hombre. En este caso, la naturaleza actúa como maestra directa del hombre; las propiedades objetivas de la naturaleza constituyen el punto de partida para que surjan en el hombre las representaciones estéticas. En el proceso del devenir histórico, el concepto de lo bello se complica y se enriquece, se empapa de emociones humanas, se vincula estrechamente a la esfera de la ética. Se convierte en categoría *para la valoración de los fenómenos* y, como toda categoría estimativa, está en dependencia de las condiciones sociales en que se encuentra el sujeto que formula los juicios de valor. Esto explica la variabilidad de las normas estéticas en función de las épocas y de las diferentes clases sociales.

Tal variabilidad de los conceptos estéticos, sin embargo, no constituye una negación del fundamento objetivo de la belleza. A pesar de que va desarrollándose, dicho fundamento conserva siempre su significación. Sólo las clases carcomidas, obstáculo para el avance de la historia, dejan de tomar en consideración los criterios objetivos de lo bello y elaboran un concepto *desnaturalizado* de la belleza, perdiendo el buen sentido estético natural. En cambio, las capas sociales llenas de vitalidad y que se desarrollan normalmente elaboran sus ideales estéticos sobre un sólido fundamento objetivo. Sus concepciones estéticas, en diferentes épocas y pueblos, no se contradicen tanto entre sí como pretenden demostrar los apologistas de la Estética subjetivista. Dichas concepciones pueden ser distintas, como etapas o facetas diversas de un amplio concepto en evolución de lo bello, pero esto no significa que se excluyan mutuamente. Así, por ejemplo, nuestro ideal estético es otro que el de los griegos antiguos; no obstante, el arte

antiguo griego no choca con nuestro sentido estético: nos proporciona un goce estético, como lo proporcionaba a los contemporáneos de Pericles. Ahora bien, nuestro concepto de lo bello ha avanzado, se ha desarrollado, se ha enriquecido, se ha convertido cualitativamente en otro en consonancia con la naturaleza del ideal socialista. Comprendemos que la belleza no se da *sólo* en lo que la encontraban los griegos. Cabe decir que la antigua idea de lo bello se conserva en nuestra concepción de la belleza, pero se conserva como si dijéramos en un aspecto superado: forma parte de nuestra concepción, pero no la agota. Por consiguiente, los conceptos estéticos sin ser totalmente relativos, encierran en sí un elemento de relatividad.

El arte de los pueblos contemporáneos del Oriente —China, India— posee sus tradiciones estéticas, en mucho distintas de las nuestras. Evidentemente, también sus conceptos de lo bello tienen sus particularidades. Con todo, ¿no nos alegra, acaso, la belleza de una danza popular india, de su música, de una miniatura, y no vemos lo bello en esas formas desacostumbradas para nosotros? Tales formas no contradicen nuestro concepto de belleza, sino que lo completan con alguna nueva faceta.

Lo que en realidad no aceptamos y percibimos como algo totalmente ajeno, son los subterfugios formalistas del decadentismo occidental de nuestro tiempo. Esa "estética de lo deforme" hiere nuestro sentido de lo bello, y no porque en Estética no existan en general criterios objetivos de ninguna clase, sino porque el arte formalista, metido en un callejón espiritual sin salida, los rechaza.

La percepción de lo bello presupone no sólo el hecho de la existencia objetiva de su fundamento material en la realidad, sino, además, una riqueza subjetiva, la riqueza del mundo espiritual del hombre. La percepción de lo bello se da siempre en el hombre como unidad de lo objetivo y de lo subjetivo.

Volvamos a la cuestión concerniente a las bases objetivas de la belleza, a las propiedades y leyes del mundo material que condicionaron el nacimiento del concepto de lo bello en la sociedad humana.

La base objetiva de dicho concepto se da en la *concatenación general, en la interacción e interadaptación de los objetos y de los fenómenos del mundo real.* Pese a su infinita diversidad y multiplicidad tales objetos y fenómenos se hallan relacionados entre sí por millones de lazos, están subordinados unos a otros, acomodados unos a otros. En la *diversidad* de los fenómenos del mundo objetivo se revela su *unidad.* No importa que se trate de la estructura del sistema solar, de una flor, del cuerpo de un animal o del cuerpo humano, por doquier se manifiesta la sorprendente y sutil concordancia de los elementos entre sí y de todos ellos respecto al medio en torno. El gran científico ruso I. P. Pávlov dijo acerca de la interconexión y del equilibrio en la naturaleza: "...la grandiosa complejidad de los organismos, tanto superiores

como inferiores, subsiste como un todo mientras lo que los compone sigue sutil y exactamente entrelazado y equilibrado entre sus distintas partes y en relación con las condiciones circundantes"[1]. Esto es lo que la gente religiosa llamaba "sabiduría del creador" y que en realidad es una propiedad de la misma naturaleza. Ya los filósofos griegos relacionaban esa propiedad con el concepto de la belleza. La palabra griega "cosmos" —universo— significa también "belleza". Al "cosmos" se contraponía el concepto de "caos". Lo caótico, lo informe, lo incoherente era considerado como negación de la belleza, como encarnación de la fealdad. La verdad es que nada ofende tanto el sentimiento estético como la vista de la descomposición, de la disgregación, de la perturbación de las conexiones reguladas y congruentes

En la naturaleza misma la conexión general y el equilibrio no permanecen invariables: la naturaleza se desarrolla de lo inferior a lo superior. Entre los seres vivos, el proceso de la selección natural estriba en la eliminación de los menos adaptados y en la supervivencia de los mejor adaptados, es decir, de los que poseen una estructura más armónica y perfecta. Una estructuración perfecta es garantía de vida y de florecimiento.

El pintor ruso A. M. Vasnetsov, que cultivaba también las ciencias naturales, hizo curiosas observaciones acerca de cómo en la naturaleza lo hermoso se halla ligado a lo útil y a lo adecuado a la vida. Observó que la satisfacción estética debida a las equilibradas formas simétricas va ligada al hecho de que todo lo equilibrado posee una consistencia vital máxima. "Tuvieron más probabilidades de subsistir —escribió Vasnetsov— las formas que en su conjunto están equilibradas, es decir, las que poseen elementos de belleza. La hoja de árbol con partes simétricamente proporcionales entre sí, además de expresar la forma elemental de belleza —simetría— es al mismo tiempo la más vivaz... La belleza aparecía junto con los cuerpos como un equilibrio inevitable en la constitución de las formas... El árbol unilateralmente deforme se dobla hacia un lado y, con el tiempo, cae y perece"[2]. La simetría y el ritmo son una de las manifestaciones externas de las leyes naturales que rigen la interconexión y el equilibrio de las partes componentes del organismo. Esas mismas simetrías y ese mismo ritmo se dan en la base de los conceptos elementales y primarios de "lo bello". Resulta, pues, que los conceptos de bello y vital se hallan esencialmente concatenados entre sí; verdaderamente "lo bello es la vida". A esta plenitud de vida se llega por medio de la armónica interacción de los elementos componentes de un todo. ¿Por qué es tan hermoso el cuerpo humano? Porque es el producto de un elevado desarrollo natural. Su esqueleto, sus músculos se hallan magníficamente adecuados para realizar las funciones vitales más variadas, los más complicados movimien-

(1) I. P. Pávlov. *Obras escogidas*, Moscú. 1951, pág. 161.
(2) A. M. Vasnetsov. *El arte*. Moscú, 1908, págs. 76-80.

los; ningún ser vivo posee, como el hombre, aptitudes tan amplias y flexibles para adaptarse a cualquier medio natural, a condiciones de toda clase.

Tenemos, pues, que la idea de lo bello surge en el hombre cuando empieza éste a adquirir conciencia de la conexión y de la unidad de los procesos que en el mundo tienen lugar y comienza a comprender que tales procesos se condicionan mutuamente. Ello sólo es posible cuando el intelecto llega a un estadio bastante elevado de su desarrollo. A su vez, el intelecto se perfecciona gracias a un largo proceso de desenvolvimiento de la vida material de la sociedad. El concepto de lo bello como resultado final de observaciones y generalizaciones inferidas del conjunto de fenómenos del mundo objetivo, no pudo ser innato en el hombre. Se fue formando históricamente gracias al trabajo humano, a medida que el hombre, según la conocida expresión de Marx, aprendió por sí mismo a crear según las leyes de la belleza.

Al ir dominando las leyes de la naturaleza, al ir conociendo las conexiones, sujetas a ley, existentes en la naturaleza, al aprovecharlas, al comprobar en el quehacer práctico lo que nos es dado por la naturaleza y al transformarlo mediante el trabajo, el hombre no sólo obtenía una utilidad inmediata, sino que, además, elaboraba en sí el sentido *de lo bello*, es decir, la idea de la *estructura armónicamente organizada* de la vida, donde todo se halla concordado entre sí y cada elemento singular constituye un eslabón necesario del sistema en su conjunto a la vez que desempeña una función particular, individual, que sólo a él le corresponde desempeñar. Al descubrir los gérmenes y las posibilidades de semejante organización en la naturaleza misma, el hombre las acentuó y las desarrolló infinitamente mediante su trabajo consciente, estableciendo armonía y claridad de fines en lo que aparecía primero como caótico y confuso. Para el hombre primitivo, las fuerzas elementales de la naturaleza no eran hermosas, sino amenazadoras, y así fue hasta que llegó a comprenderlas y dejó de sentirse dominado por ellas. Pero a medida que desentrañó las leyes que las rigen y aprendió a dominarlas, fue comprendiendo su belleza. Cuando hubo domado tales fuerzas y se convenció de que éstas no sólo pueden ser fuente de calamidades, sino un bien, el espectáculo que le ofrecían se presentó a la conciencia humana como promesa de nuevas posibilidades aún no conocidas hasta el fin, pero ya presentidas, y en ello se encerraban gérmenes del sentimiento estético.

En su origen, el sentimiento de belleza se encuentra ligado a la idea de utilidad. Los instrumentos de piedra más antiguos de la época paleolítica carecían de forma, eran trozos de piedra tallados tan sólo en parte útiles para diferentes trabajos, como remover la tierra, cortar, etc. Posteriormente los instrumentos de trabajo adquirieron una forma más especializada y, con ello, más elegante, se fueron haciendo idóneos para la ejecución de trabajos determinados: aparecen punzones, raspadores, utensilios cortantes. En esa etapa ya no se confunden las lascas con los nódulos

rotos por casualidad; las piezas se hacen simétricas, se pulen; su forma responde con toda evidencia al uso que se da al instrumento. El hombre se convence de que tales objetos elevan el rendimiento del trabajo, aprende a valorar la importancia que para la vida tiene la forma simétrica, adecuada a un fin. Al hombre tal forma le agrada porque ve que le es útil. Pero he aquí que efectúa el primer intento de adornar su instrumento de trabajo, marcando en él varios trazos, líneas onduladas o círculos concéntricos. Esas líneas y círculos no contribuyen de por sí a la eficiencia práctica del utensilio, no lo hacen ni más afilado ni más cómodo. Mas, la aparición de ese adorno elemental, significa que el pensamiento humano ha aprendido ya a abstraer las cualidades propias de un instrumento más perfecto que otro. En el caso dado, se trata de la simetría y del ritmo. En cierto modo, el adorno reproduce esas cualidades, les da una forma plástica, y el hombre se deleita con ellas, las encuentra hermosas. Ya ve la belleza no en lo que le proporciona una utilidad directa, inmediata, en el momento dado, sino en lo que le habla de las conexiones generales, de las armoniosas leyes "útiles" en un sentido muy amplio y garantía de vida y de desarrollo.

Tenemos, pues, que al entrar en conocimiento de la naturaleza, al aprovechar sus leyes, el hombre poco a poco forma su sentimiento estético, su concepto de belleza, concepto colectivo, generalizador, del que forma parte una comprensión de la armonía, de las proporciones, de la idoneidad, del interequilibrio como condiciones necesarias del florecimiento de la vida, de la plenitud de la misma. Esa comprensión, a su vez, ayuda al hombre a dar a su propia actividad un carácter planificado, a trazar de antemano los caminos por los que avanzará.

Vemos, por tanto, que la idea de lo bello no sólo no está separada de la actividad práctica de las personas, no sólo no está en contraposición con ella, sino que nace en el proceso mismo de dicha actividad y amplía los horizontes de la misma. El trabajo efectuado teniendo en cuenta los nexos y dependencias universales, el trabajo que transforma la naturaleza toda en consonancia con los ideales del hombre es, en realidad, "creación según las leyes de la belleza".

Hablando de lo que distingue al trabajo del hombre respecto a la actividad instintiva del animal, Marx escribió: "El animal también produce, es cierto. Se construye un nido o una vivienda como hacen las abejas, los castores, las hormigas, etc. Pero el animal produce tan sólo aquello que él mismo necesita directamente o lo que necesitan sus crías; produce de manera unilateral, mientras que el hombre produce de manera universal; produce sólo por imposición de la necesidad física inmediata, mientras que el hombre produce incluso estando libre de la necesidad física, y en el verdadero sentido de la palabra, únicamente produce cuando está libre de dicha necesidad; el animal se produce sólo a sí mismo, mientras que el hombre reproduce la naturaleza toda; el

producto del animal se halla directamente ligado a su organismo físico, mientras que el hombre puede enfrentarse libremente con su producto. El animal forma la materia sólo a tenor de la medida y de la necesidad de la especie a la que él pertenece, mientras que el hombre sabe producir según la medida de cualquier especie y en todas partes sabe aplicar su medida propia al objeto; gracias a ello el hombre forma la materia también según las leyes de la belleza"(3).

Así, pues, Marx relaciona el trabajo consciente y creador del hombre, libre del apremiante yugo "de la necesidad física inmediata", con los principios de la belleza, y ve la revelación de tales principios en el amplio y universal alcance "de la naturaleza toda", de todas las cosas, teniendo en cuenta las medidas internas que le son inherentes. El hombre al hacer, al crear, al producir, no sólo obedece a las necesidades de la autoconservación, sino que se rige, además, por un ideal de una existencia racional y armónicamente organizada con un sentido de integridad y universalidad, ideal extraído de la realidad misma, basado en las leyes objetivas de esta última.

De ello se desprende que la actitud estética frente al mundo no es contemplativa y pasiva, sino activa, y constituye una importante palanca de la tendencia humana a la transformación del mundo.

Ya hemos hablado de que la plenitud de la vida, la cima de su florecimiento se alcanza mediante la interacción armónica de los elementos componentes de un todo. Por ese camino hemos llegado a determinar en calidad de rasgos indispensables de lo bello en el arte, el equilibrio, la simetría, el ritmo; hemos determinado sus fundamentos, que se dan en el mundo material. Sin embargo, ni esos rasgos de lo bello ni otros de sus rasgos externos, ni siquiera tomados conjuntamente, nos permiten responder a la pregunta de qué es la belleza. Chernishevski, en su disertación, no sólo mostró qué cosas son bellas, sino que llegó a rozar la esencia misma del problema. En ese trabajo, el criterio de Chernishevski acerca del florecimiento máximo de la vida de los pueblos, aparece como el criterio de lo bello. La tendencia hacia tal florecimiento es una ley de la propia vida. Ese punto de vista que reclama una existencia plena, relacionada con la lucha por el progreso de la sociedad humana, en la cual todo coadyuvará al crecimiento de las fuerzas de la humanidad, nos proporciona la idea rectora que ha de permitirnos resolver el problema de lo bello. Es natural que la idea de lo bello, para las capas progresivas de la sociedad, incluya el aspecto de la lucha, de las aspiraciones, del devenir. La armonía auténtica, real, no es nunca absoluta e inmóvil; así se da sólo en las concepciones de los idealistas, que yacen muertas. En la vida real, la armonía existe en las propias contradicciones, en el movimiento incesante, en el cambio y en la lucha. Al margen de esto, lo bello no existe. De ahí que sea

(3) *C. Marx y F. Engels sobre arte.* t. I, pág. 158.

ajeno a la concepción materialista de la belleza, el concepto de perfección impecable y acabada de una vez para siempre. Contra tal concepto, se levantó Chernishevski en sus "Relaciones estéticas entre el arte y la realidad". "El sentimiento estético busca una perfección buena, no una perfección fantástica —escribió Chernishevski—. ...Si la belleza fuera en realidad inmóvil e invariable, «inmortal», como postulan los estetas, nos cansaría, nos hastiaría"(4).

En el fluir eternamente cambiante de la vida, la mirada del artista capta en el decurso del fenómeno el estado que podríamos denominar momento de máxima plenitud de desarrollo.

Sin duda alguna, la imagen bella es un reflejo de ese momento totalmente determinado en el desarrollo general de la vida. Esta es la razón de que para nosotros sea importante el proceso, la vida, la tendencia del desarrollo de esta última. N. G. Chernishevski destacó esa tendencia como criterio principal de lo bello, mostró que la medida de lo bello nos es dada no por toda vida, sino por la vida en su desenvolvimiento progresivo. El anhelo de perfección es una necesidad del hombre. Lo mejor en un momento dado no puede permanecer como algo absoluto y constante. Este es el motivo de que con tanta frecuencia lo bello abarque al concepto de tendencia, de lucha, de proeza.

Es bella la "Madona Sixtina" de Rafael. ¿Por qué la belleza de ese cuadro cautiva tanto? La elevada imagen de la madre que con infinita ternura hace ofrenda de su hijo a los hombres, nos impresiona ante todo por su hermosura espiritual que brilla en su mirada abierta, limpia y algo inquieta. La potencia de la generalización estética es en esa imagen tan grande que todos los pueblos encuentran en ella, en cierto modo, algo propio, algo que les es afín, alguna vez visto o presentido. La madona es una hija de Italia, pero a los rusos les parece una sencilla mujer rusa. Sin embargo, no es bello sólo el rostro de la imagen. Su belleza está en el contenido total del cuadro, en su armonía interna. Las figuras que rodean a una mujer tan sencilla y extraordinaria, expresan poéticamente el mismo sentimiento que ella inspiraba e inspira a la gente. La vejez, fría e indiferente, se desprende de su indiferencia y contempla a la joven madre con emoción y entusiasmo. Es Sixto. La juventud, elegante y coqueta, baja la mirada, suave y humildemente: es Santa Bárbara. Y, en fin, en las caras de los niños que contemplan franca y sencillamente a la madona, aparece cierta luminosa seriedad, se percibe el nacimiento de un pensar, de una cavilación, profundos si bien infantiles. Así se ve en los pequeños ángeles.

De esta suerte es mucho lo que se expresa y se halla concentrado en la parca composición de esa obra. No sólo son magníficas sus imágenes en su esencia humana interior; es asimismo magnífica la superlativa fuerza de expresión con que el artista trans-

(4) N. G. Chernishevski. *Estética y crítica literaria*, págs. 22 y 24.

mitió la idea poética. En el fluir eternamente cambiante de la vida espiritual, detuvo el artista para siempre el instante en que se adquiere consciencia de una crisis en agraz y se resuelve mediante una proeza. Y es precisamente por esta proeza suya por lo que es magnífica la "Madona Sixtina".

Como hemos visto, el concepto de lo bello se extiende al mundo de lo espiritual, de lo psíquico, de lo ideal, y por este motivo la Estética está íntimamente ligada a la *ética*.

Cuando hablamos de normas éticas empleamos las expresiones "magnífico acto", "hermoso sentimiento" como sinónimas de "bueno" precisamente como valoración estética. En un acto heroico vemos lo estéticamente hermoso.

No se nos ocurrirá, claro es, llamar magnífico a un acto que haya realizado un hombre con fines puramente egoístas. Es magnífico un acto vinculado a intereses que rebasan los límites de lo personal, de lo egoísta. En la esfera de la ética lo magnífico se concibe, pues, como fusión de las apetencias personales con las de la colectividad humana, subordinadas las primeras a las segundas, con la particularidad de que el individuo ve en dicha subordinación consciente, su bien supremo. En ello estriba, en puridad, la esencia de la moral comunista, o sea, en establecer tales relaciones en el seno de la colectividad gracias a las cuales el individuo a la vez que aprovecha en grado máximo todas las posibilidades para el libre desarrollo y florecimiento de sus aptitudes, obra conscientemente en interés de todo el grupo y encuentra en ello la mayor satisfacción personal. Así en la esfera de la ética se afirma el principio de lo bello como interacción armónica de variados elementos que forman en conjunto cierta unidad e integridad.

El descollante pedagogo A. S. Makárenko, basándose en su rica experiencia educativa, relacionaba precisamente en dicho plano la ética con lo bello. Escribió: "Estamos acostumbrados a estimar como lo más importante del hombre la fuerza y la belleza. Ambas están determinadas en el ser humano exclusivamente por el tipo de actitud que éste adopta respecto a la perspectiva. El hombre que define su actitud mediante la perspectiva más próxima, por la comida de hoy, precisamente por la de hoy, es el más débil. Si se contenta con su propia perspectiva, aunque sea lejana, puede parecer fuerte, pero no despierta en nosotros la impresión de la belleza personal ni de auténtica valía. *Cuanto más amplia es la colectividad cuyas perspectivas son para el hombre sus propias perspectivas, tanto más hermoso y elevado es éste*"(5).

La hazaña del héroe es magnífica porque se realiza en nombre de las perspectivas de una colectividad de límites máximos: la patria, el pueblo. Mas no todo sacrificio de uno mismo es magnífico. Si un hombre sacrifica su egoísmo en aras y estímulo de un egoísmo ajeno, no percibimos en su acción belleza alguna. Los

(5) A. S. Makárenko. *Poema pedagógico*. Moscú, 1948, pág. 575. (El subrayado es nuestro. - Red.).

personajes de la novela de Dostoievski "La aldea de Stepánchikovo" sacrifican sus intereses y sus afanes naturales en beneficio de un egoísta, mezquino y ruin; sacrificio semejante, no encierra en sí nada magnífico. La hermosura de la conducta humana no radica en la renuncia a la propia personalidad ni en su autoafirmación individualista.

Naturalmente, está fuera de toda duda que la moral de las clases dominantes y la de las clases oprimidas son muy distintas. Esto no significa, empero, que los criterios morales carezcan de un principio objetivo ni que impere en ellos un relativismo sin límites. La moral de los "señores" es, en esencia, una moral de fuerza (en el sentido de que habla Makárenko en el párrafo citado), ajena a la belleza, una moral que afirma el derecho del fuerte a pisotear a quienes le están subordinados. Semejante moral es indispensable a las clases dominantes, pero está en contradicción con los principios de la organización armónica de la sociedad en su conjunto; es objetivamente disforme, fea. Sólo la ética de la sociedad comunista afirma lo bello como necesario. La idea del comunismo como forma más elevada, armónica y congruente de la existencia humana en la tierra, constituye asimismo la cima de las representaciones humanas sobre lo bello.

En el arte del pasado, la belleza se presentaba en forma de quimera. El pueblo siempre tuvo en mucha estima las imágenes bellas, luminosas, que respondían a sus propias representaciones y a sus intereses. Las imágenes hermosas hacían gráfica, visible, perceptible, la verdad por la que el pueblo luchaba. De este modo el pueblo ganaba en voluntad para resolver las contradicciones vitales, se acrecentaba su fe en el radiante futuro. Desde que el hombre comprendió con claridad que el fin de la vida es la vida misma, deseó ver lo hermoso no sólo en el arte, sino, ante todo, en la vida. La doctrina del socialismo científico alumbró el camino hacia el ideal que siempre había latido en el corazón del pueblo como necesidad natural de la vida. En lo bello se revela la afinidad entre las normas estéticas y las éticas. El alto objetivo del arte estriba en poner de manifiesto la belleza del ideal moral. Pero tal objetivo no es exclusivo del arte. La educación, en todo su amplio vuelo, ha de apelar al sentimiento de lo bello. A. S. Makárenko lo hacía siempre y obtenía resultados excelentes. Con mucha razón observa V. Iermílov en su artículo "Peculiaridad de las obras de A. S. Makárenko": "Makárenko había hecho muy suya la idea de Gorki de que el hombre, por su naturaleza, es un artista. Comprendía y sentía que tal idea es cierta sobre todo en lo tocante a los niños. Y siempre sabía aunar el interés estético del niño y del adolescente con un contenido moral y político, siempre sabía orientarlo por el cauce de la ética soviética"(6).

La plúmbea didáctica con la incesante repetición de verdades de Perogrullo, es un mal método educativo. Lo más frecuente es

(6) *Znamia* ("La Bandera"), 1954, Nº 8, pág. 135.

que resulte aburrida y que provoque hasta una involuntaria resistencia interior. Es especialmente insoportable en arte. La principal fuerza educativa del arte estriba precisamente en que actúa por vía estética, emociona con el espectáculo de la belleza, estimula gozosamente las fuerzas espirituales. Por medio de la vivencia estética, llega el hombre a las convicciones necesarias y a los principios estéticos. Quizá ni se dé cuenta de que le están enseñando algo ni sienta sobre sí el importuno dedo índice. Comienza a querer lo hermoso y a tender hacia ello con toda naturalidad. Es digno de notar el siguiente pensamiento de Gorki: "La Estética es la ética del futuro".

El arte como forma especial de la conciencia de la sociedad, forma que refleja la existencia social, no pretende crear alguna belleza particular, fuera de la vida. El arte refleja la belleza de la realidad.

Al reflejar la realidad en imágenes, el arte encarna lo general en lo particular, lo típico en lo individual. Al mismo tiempo se fija en los rasgos típicos con que la realidad se revela en época dada. La representación artística de un objeto o de un fenómeno hermosos, siempre se percibe no sólo como reproducción de su prototipo, que se da en la vida, sino, además, como una especie de "credo" estético, como afirmación de un determinado ideal de belleza.

El ideal griego de la belleza humana está expresado con mayor precisión en su arte que en las personas de carne y hueso que sirvieron de modelos a Policleto y a Praxíteles. Un paisaje de Poussin revela con mucha más precisión que cualquier paisaje real, una belleza de fría y majestuosa claridad, tan estimada en el clasicismo. Un paisaje de Levitán, realista, que no se aparta de la naturaleza, también encierra en sí un peculiar credo estético que afirma la hermosura de la concepción lírica de la naturaleza.

Gracias a su capacidad de generalización y selección de lo característico, gracias al papel creador de la fantasía artística, el arte puede mostrarnos aquello ante lo que a menudo pasamos de largo sin darnos cuenta de magníficos renuevos de vida.

Pero la misión del arte no se reduce a mostrar lo bello. En la vida, junto a lo hermoso existe su opuesto: lo feo, lo repugnante. El hecho mismo de la división de la sociedad en clases, de la opresión de unas personas por otras, es un hecho de manifiesta desarmonía. Claro está que tal desarmonía no es casual, sino que obedece a determinadas leyes: en cierta etapa del desenvolvimiento de las fuerzas de producción, constituye un elemento necesario. Esto significa que el arte, con su tendencia a representar la vida tal como es, no puede cerrar los ojos ante los sombríos y feos rasgos de la realidad. Sabemos que el arte del realismo crítico del siglo XIX veía su objetivo fundamental en la crítica de la forma capitalista de la vida, y no podía criticarla más que mostrando cuadros repulsivos de la realidad. ¿Podemos afirmar, por ello, que

el arte del realismo crítico era ajeno a la belleza? Para contestar a esta pregunta es necesario diferenciar los conceptos de objeto bello y de reproducción bella del objeto. Dibujar a un hombre hermoso y dibujar de manera hermosa a un hombre son cosas diferentes, como es obvio. A veces una "magnífica ejecución" se equipara a una "superior ejecución" (en la vida corriente a menudo suelen emplearse como sinónimos los conceptos de "magnífico" y "superior") en el sentido de similitud, de habilidad en el hacer. Mas en el presente caso, pensamos en otra cosa. La imagen artística que refleja verazmente la realidad, es ya magnífica por su naturaleza, al poner de manifiesto los lazos encubiertos con que un objeto aislado está unido a otros objetos. En un pequeño fenómeno está encerrado su sentido grande y general; un gran acontecimiento social incluye en su órbita millares de vidas individuales; a través de una gran masa de hechos casuales va cobrando cuerpo la necesidad histórica. Lo grande y lo pequeño, lo general y lo particular, lo casual y lo necesario, el pasado y el presente se ofrecen en el mágico espejo del arte en su interacción y unidad, expuestas de manera perceptible. Ahora bien, esto ya por sí mismo nos produce una sensación de belleza, de armonía, de unidad en la multiplicidad. La fuerza expresiva es la belleza del arte.

Tomemos un cuadro de factura totalmente distinta: "Escena de taberna", de Adrián Brouwer (cuadro que figura en el Ermitage de Leningrado). Se ve en el primer plano a dos empedernidos borrachines y a una mujer. En el fondo, en la penumbra, alguien —se percibe sólo la espalda encorvada— se calienta junto a un débil fuego; un niño, a su lado, le está mirando. Una taberna mísera, sumida en la penumbra, unos bancos ruinosos. Cabe preguntar: ¿Qué hay de hermoso en ello? En todo caso, no son hermosos los personajes por sí mismos. ¿Basta quizá, para determinar el valor estético del cuadro, la fina pintura, la habilidad con que han sido pintadas las figuras en su "medio", envueltas por la penumbra? No, nuestro sentimiento estético no puede declararse satisfecho sólo con esto. Muchos cuadros de semejante género, —por ejemplo algunas de las escenas pintadas por Adrián Ostade— ejecutados asimismo con precisión, no acaban de satisfacernos. Pero con el cuadro de Brouwer el caso es otro. El grupo del segundo plano, con la figura calentándose junto al hogar, dan la impresión de desamparo, de vidas sin techo donde cobijarse, de existencia dura. Esto nos induce a mirar con cierta simpatía al grupo de personas envilecidas que figuran en el primer plano, el cuadro despierta inquietud por los seres humanos, incita a la protesta. Bajo esta luz adquieren especial significado hasta los procedimientos pictóricos del artista: son expresivos, "dan en el blanco": sin una pintura magnífica no se habría provocado el estado de ánimo de inquietud y zozobra a que da origen ese pequeño cuadro de género. El cuadro expresa más de lo que representa de manera directa; en ello radica la belleza de la obra de arte.

La realidad está vista en este cuadro en lo que tiene de regulada. Cuando esto se logra, la fea realidad se presenta en la obra del artista no en lo que tiene de situación desesperada, sino tan sólo como un momento del desarrollo general, momento que debe ser y será vencido, superado. Se sigue de lo dicho que tanto cuando el artista crea una imagen espléndida como cuando pone al desnudo lo feo, lo importante es el criterio con que aprecia la realidad, el que emita ella un juicio de valoración o adopte una actitud pasiva. Gógol dijo que en su comedia "El Inspector", hay un personaje positivo: la risa. De muchas de las obras del realismo crítico puede también decirse que figura en ellas un magnífico personaje: la crítica de la realidad disforme. Si el artista posee un claro ideal social de la existencia hermosa, al representar un objeto feo subrayará la discordancia entre el objeto y su ideal, hará ver que esa cosa disforme está condenada a desaparecer, despertará en el espectador indignación contra tal objeto y un anhelo consciente de belleza. En el cuado de Brouwer esa tendencia no se halla más que esbozada, no ha alcanzado la auténtica claridad del ideal estético. Los artistas del realismo crítico tienen una diáfana comprensión del ideal estético. Ésta es la razón de que obras como "Las almas muertas", de Gógol, "Los señores Golovliov", de Schedrín, "La sala número 6", de Chéjov, "En la última taberna", de Perov, "Sirgadores", de Repin y otras, al presentar escenas duras, poco atrayentes, incitan, con ello, a buscar lo magnífico en la vida, educan en el hombre el sentido de lo bello.

Porfiri Golovliov, protagonista de la novela de Schedrín, es una figura sombría y espantosa. Sin embargo, la narración que sobre ella versa, es magnífica. Esto no significa que la deformidad moral de Iúdushka nos produzca a través del arte algún "deleite" estético desnaturalizado. La "estética de lo feo" nada tiene que ver con ello. Lo importante es que el artista ha visto con claridad el lugar que corresponde a su personaje en la concatenación general de los fenómenos. Schedrín mostró que la degradación moral del personaje es una consecuencia de un amplio proceso de descomposición y agonía social de los "nidos de hidalgos", mostró como Iúdushka poco a poco se queda en el vacío, en una siniestra soledad. La belleza de la obra de Schedrín está en que de ella se desprende como inevitable la condena a muerte de todos los Iúdushka, grandes y pequeños, sentencia que dicta el autor en cierto modo en nombre de la misma historia.

El caso es distinto cuando el artista representa el fenómeno disforme al margen de la perspectiva general, sin añadir a la representación un verdadero juicio de valoración. Repreesntaciones semejantes son capaces sólo de provocar un sentimiento de opresión, de horror, no llevan (empleando un término de Aristóteles) a la "catarsis" resolutiva. Así, las horribles pesadillas de Grünewald causan una impresión de abrumadora pena, dejan la sensación de irremediable desdicha.

Este rasgo es propio, sobre todo, de una determinada categoría de arte burgués de orientación fascista. Puede servir de ejem-

plo la novela de Louis Céline "Viaje al borde de la noche". Este libro no provoca sino un sentimiento de aversión, y ello no porque el autor haya descrito crímenes y vicios, sino porque no tiene nada que contraponerles; toda su visión del mundo queda circunscrita al marco de los repugnantes fenómenos que describe, y adopta ante ellos una actitud de nihilista indiferencia. A. M. Gorki dijo hablando de la novela de Céline: "Bardamu, el protagonista del libro, perdió su patria, desprecia a la gente, es indiferente a todos los crímenes, y falto de motivos para «adherirse» al proletariado revolucionario, ha madurado completamente para abrazar el fascismo"(7).

El arte auténticamente progresivo es siempre un arte luminoso. De una manera u otra, mostrando magníficos fenómenos o criticando lo feo, afirma, ensalza y difunde la belleza que en la realidad existe.

El arte del realismo socialista tiene ante sí ejemplos de magnífica plasmación de las leyes de lo bello. Recae sobre él un deber: mostrar el trabajo del pueblo soviético no con el prosaico espíritu con que se extiende un acta, sin savia vivificante, sino como encarnación de la belleza, como creación atenta a las leyes de la belleza. Así proceden nuestros mejores artistas. En las obras de la magnífica escultora soviética V. I. Mújina, en su galería de personas soviéticas, tanto en sus obras monumentales como en sus retratos, percibimos el espíritu de nuestro tiempo en su expresión estética. Late en ellas el *ideal estético* de la época soviética: ideal hecho de valentía, de voluntad, de indomable entusiasmo creador, de trabajo heroico.

Nuestro pueblo aprecia lo bello en todas sus manifestaciones. Tiende a dar belleza a todo lo que crea. Está orgulloso de la belleza de su metropolitano, de sus parques, de sus ciudades, de sus bosques, de sus canales, de las grandes conquistas de la ciencia soviética.

El pueblo espera de sus escritores, compositores, poetas y pintores, de los que crean los anales de piedra de la historia, los arquitectos, obras que estén al mismo nivel de los resultados obtenidos por la ciencia y que respondan a los altos ideales estéticos de la sociedad socialista.

Tanto el hombre de ciencia como el artista, entran en conocimiento de una cosa: de la verdad. La esencia de lo bello en el arte está contenida en su principio cognoscitivo. La naturaleza de la emoción, de la vivencia estética, es la misma en la ciencia y en el arte, es la emoción que produce el descubrimiento. El proceso creador es, también, un proceso de cognición.

Y por honda que sea la deducción del sabio, el hombre no puede prescindir del arte, que lleva, junto con el conocimiento de las leyes de la vida, el poético reflejo sensorial de la naturaleza, de la que el propio hombre constituye la suprema flor.

---

(7) M. Gorki. *Artículos de crítica literaria*, pág. 644.

## CAPITULO IV

### EL MÉTODO ARTÍSTICO

La categoría de método artístico es una de las categorías fundamentales de la Estética marxista-leninista. La correlación entre método y concepción del mundo, método y estilo, método y manera individual del artista, la importancia del método para dominar las tradiciones del arte, constituyen problemas de gran trascendencia para el quehacer artístico.

No en vano la cuestión relativa al método artístico, al enfoque realista de la interpretación de la realidad y, en particular, la cuestión concerniente al método del realismo socialista, son objeto de encarnizados ataques por parte de los teóricos burgueses y de sus servidores revisionistas.

Semejantes teóricos identifican adrede el método artístico ya con la concepción del mundo ya con el estilo o con las particularidades específicas de la creación de algún artista, procurando desvirtuar el enorme papel que corresponde al método progresivo de creación para el desarrollo del arte.

De ahí la gran importancia que tiene examinar el concepto mismo de "método artístico" partiendo del análisis marxista-leninista del arte del pasado y de la actualidad, revelar las leyes que rigen su correlación con el estilo y la manera individual del artista y también detenerse especialmente en el examen de los rasgos generales de los métodos de creación que han sido de gran trascendencia para el desarrollo histórico del arte.

No es posible identificar el *método artístico* con el conjunto de recursos técnicos que se aplican para crear la obra artística, como tampoco cabe reducir el método de una ciencia a la suma de procedimientos de investigación aplicados en el laboratorio.

*El método artístico es el conjunto de principios relativos a la selección y generalización artísticas, a la valoración estético-ideológica y a los correspondientes procedimientos empleados para la expresión artística de la realidad en el arte.*

A pesar de que todos esos principios generales se encuentran en íntima conexión en el proceso mismo de la creación artística y en cada obra concreta, vamos a examinarlos en particular.

La diferencia en los principios de la *selección artística* se reduce a dos cuestiones principales que hacen referencia a lo que se elige y a cómo se elige.

La cuestión relativa a lo que se elige presupone una determinada solución del problema básico de la Estética, problema que trata de la relación entre arte y realidad. El realista crítico elegirá aspectos reales de los fenómenos de la vida para plasmarlos en las imágenes artísticas; al contrario, el expresionista o el superrealista toma como objeto de representación y selección el mundo de sus sensaciones, emociones o delirantes quimeras al margen de la realidad.

Es, asimismo, de mucha importancia la solución del segundo problema: cómo se realiza la selección artística. El realista en arte elige siempre de los fenómenos lo característico, lo esencial, dejando o desplazando a un segundo plano los detalles casuales, no esenciales.

El naturalista refleja todos los fenómenos: los característicos y los casuales, sin hacer hincapié en nada.

Con la selección, se hallan estrechamente relacionados los principios de la *generalización* artística.

En el arte realista se presentan bajo el aspecto de una exigencia obligatoria: la de ofrecer imágenes típicas en las que la la generalización y la individualización se funden orgánicamente. Los rasgos esenciales de un carácter o de un acontecimiento aprehendidos por el artista, sólo pueden ser mostrados en lo singular y a través de lo singular. El proceso de generalización y el de individualización tienen lugar simultáneamente. El naturalista individualiza sin generalizar y en consecuencia la realidad aparece en sus obras empobrecida, como un caos de casualidades.

Los principios de la valoración *estético-ideológica* son determinantes para la formación de un método u otro, y se hallan condicionados por el ideal estético de clase que el artista encarna en sus obras y que constituye la plataforma desde la que aprecia éste la peculiaridad estética de la realidad que le circunda. Los ideales estéticos de Fidias, de Miguel Ángel, de Antokolski y de los escultores soviéticos son diferentes, pues no es posible que tengan ideales estéticos en todo coincidentes los representantes de la democracia esclavista, de la burguesía joven y progresiva, del campesinado revolucionario y de la clase obrera. Ésta es la razón de que en el arte pueda hablarse tan sólo de una orientación realista única que cristaliza en métodos realistas distintos en los diversos períodos históricos. Los principios de la estimación estético-ideológica, como veremos más adelante, se encuentran en relación directa con la concepción general del mundo del artista, concepción del mundo que los determina en gran medida.

Finalmente tenemos que los *principios de la expresión artística de la realidad en obras de arte* se desprenden por entero de los tres elementos componentes que acabamos de examinar. No hay que confundirlos, empero, de ningún modo con los procedimientos técnicos. Los principios de la expresión artística pueden

ser los mismos aun cuando se apliquen procedimientos de trabajo múltiples y diferentes.

Con los principios generales de la expresión artística propios de un método u otro, están relacionadas dos cuestiones fundamentales que tratan:

1. De la correlación entre forma y contenido en las obras de arte.

2. De los límites del convencionalismo admisible en cada arte.

Vamos a detenernos brevemente en la segunda cuestión, ya que la primera ha sido objeto de circunstanciado examen en los capítulos precedentes.

A cada arte le es inherente cierto convencionalismo en la representación de la realidad. Así, por ejemplo, en pintura es aparente el volumen de los objetos; son, además, convencionales junto al convencionalismo volumétrico, las dimensiones de lo representado en pintura y escultura, el tiempo de la acción en el teatro y en el cine, etc.

Sin embargo el convencionalismo realista constituye un recurso para revelar con mayor hondura la veracidad vital de la obra. No copia un fenómeno huidizo, sino que aplicando los recursos específicos de cada arte, ayuda a penetrar en la esencia del fenómeno dado, a descubrir el profundo sentido estético de lo que se representa. En la vida, la gente no expresa nunca en arias sus pensamientos. No obstante, este convencionalismo propio de la ópera permite obtener una revelación veraz de las vivencias del hombre por medio de recursos musicales.

El arte realista admite sólo los convencionalismos que no alteran de modo esencial las formas de la vida ni la desnaturalizan. Entre el convencionalismo realista y la deformación formalista, existe un profundo abismo. Los cubistas o los abstraccionistas consideran admisible cualquier convencionalismo negando en redondo que los convencionalismos se hallen en ninguna relación de dependencia respecto a los hechos de la realidad. "El artista impone al espectador una suma arbitraria de convencionalismos", dicen. Pueden, por ejemplo, pintar un tintero según distintos escorzos a la vez o representarlo como una figura geométrica abstracta o con una mancha disforme de color. La impresión que produce el tumulto propio de una calle de una ciudad moderna puede representarse pintando varias líneas de diferente color que se entrecruzan; a una mujer sentada en un sillón, se la representa sin tronco, con los rasgos de la cara deformados y descompuestos de modo que no hay posibilidad de reconocerlos, y con las partes del cuerpo desfiguradas de modo análogo, etc.

El problema concerniente a los límites de lo convencional, es muy específico para cada arte y para cada género artístico y se halla en dependencia del contenido de la obra en cada caso concreto.

Ello no obstante, los principios generales del método artístico determinan hasta cierto grado el límite de lo convencional, el fin con que se aplica lo convencional en la representación artística de la realidad.

Los principios del método artístico examinados más arriba, forman una unidad indisoluble en el proceso de la creación.

La valoración estético-ideológica de lo representado ya repercute en la selección de los fenómenos, en la generalización de los rasgos que el artista estima esenciales. No puede darse fuera de una determinada expresión artística, pues el proceso de la creación y su resultado son inseparables uno del otro.

La generalización y la individualización artísticas se encuentran indisolublemente vinculadas al proceso de la selección, transcurren bajo la influencia determinante de los ideales estéticos del autor y adquieren cuerpo y sangre en la obra creada aplicando ciertos recursos de representación artística.

Cuando de dicha unidad dialéctica se arranca algún elemento y se declara que éste constituye el método artístico, comienza la confusión, se desfigura el contenido de esa importante categoría estética.

La identificación entre el método y la concepción del mundo se produce cuando el principio de la valoración estético-ideológica de la realidad concebido a través de un ideal estético determinado, se eleva a la categoría de absoluto y se declara único elemento posible de cualquier método artístico.

El ideal estético constituye, en efecto, una parte importante de la concepción del mundo del artista, pero ésta no se reduce, de ningún modo, a las concepciones estéticas. En la concepción del mundo entran ideas políticas, filosóficas, morales y otros elementos ideológicos que se desprenden de la posición de clase del grupo social dado; influyen con carácter determinante en la formación del ideal estético, como refractándose en él, pese a que algunos de esos elementos pueden contradecirse entre sí.

Algunas de las imágenes que figuran en las obras de León Tolstói, por ejemplo, y que aparecen (quizá independientemente de la voluntad del autor) como encarnación real de su ideal estético de lo bello, se encuentran en manifiesta contradicción con los principios abstractos, morales y religiosos, del propio Tolstói.

La vulgarizadora identificación de concepción del mundo y método artístico lleva a otro extremo sumamente nocivo, lleva a la separación total de dichos conceptos y a su contraposición, como ocurre en la Estética burguesa y en la de los revisionistas.

Georg Lukács, por ejemplo, afirma en muchos artículos que el método artístico es por completo independiente de la concepción del mundo y que incluso a veces está en contradicción con ella. Admite que un autor tenga una concepción completamente reaccionaria del mundo y un método artístico progresivo. Y al contrario, acepta que la concepción del mundo más avanzada puede armonizarse sin dificultad con la descomposición formalista del arte. Además, Lukács tergiversa con todo descaro los comentarios

de Engels relativos a Balzac y los de Lenin acerca de Tolstói. En realidad, ni Engels ni Lenin dicen en ninguna parte que Balzac o Tolstói poseyeran una concepción del mundo totalmente reaccionaria. La concepción que del mundo tenían los dos grandes escritores, era contradictoria. Sus ideas reaccionarias morales o políticas a menudo chocaban con sus ideales estéticos plasmados en imágenes artísticas. Este hecho se reflejaba también en el carácter poco consecuente de los mismos ideales estéticos. Sin embargo, es precisamente a las facetas progresivas de su concepción del mundo a lo que los grandes autores, desde Balzac y Dostoievski hasta Remarque y Hemingway deben los rasgos progresivos de su método y las mejores páginas de su obra.

Ahora bien, si el artista comparte ideas políticas y filosóficas avanzadas, pero su obra artística queda prendida en las redes del formalismo, la concepción que del mundo tiene el artista es inconsecuente, vacilante, las concepciones ideológicas todavía no se han proyectado en su ideal estético, con el que están en contradicción, y sus propios ideales estéticos son contradictorios y vagos.

Pueden servir de ejemplo de este caso, las tendencias formalistas que se manifiestan en algunas obras de la pintura soviética de 1920 a 1930, obras de artistas que con su arte tendían, subjetivamente, a contribuir a la transformación revolucionaria de la sociedad. Lo mismo puede decirse acerca de varios cuadros de artistas polacos de nuestros días y de algunos pintores progresivos del Occidente.

La formación de una nueva concepción del mundo, de nuevos ideales estéticos, constituye un proceso dialéctico complejo. No puede efectuarse de golpe y espontáneamente. En este caso resulta de extraordinaria trascendencia el influjo rector del Partido Comunista sobre el desenvolvimiento todo del arte y, en particular, sobre la formación de una nueva y armónica concepción del mundo por parte de los artistas.

Tenemos, pues, que el método artístico y la concepción del mundo en cierto modo se entrelazan en lo que concierne a la valoración de la vida según un determinado ideal estético. No obstante, ello no lleva de ningún modo a la identificación de ambos conceptos, pese a que el método artístico se encuentra en esencial dependencia de la concepción del mundo. Las corrientes formalistas y naturalistas en el arte corresponden a la ideología de las clases reaccionarias. El realismo, en sus formas históricas concretas, ha sido siempre un método que ha expresado las posiciones estéticas de las fuerzas progresivas de la sociedad.

Las contradicciones que se dan en la concepción del mundo repercuten en las del método artístico y en la creación misma, pese a que una contraposición absoluta entre método y concepción del mundo no se ha dado nunca ni puede darse.

La afectación metafísica que eleva a la categoría de absoluto otro elemento del método y del procedimiento de expresión artística, explica otro caso extremo, muy difundido en la Estética for-

malista burguesa de nuestro tiempo, a saber: la identificación entre método y estilo.

El concepto de "estilo" puede entenderse en lo fundamental como una conjunción estable de recursos para la expresión artística del contenido condicionada —dicha conjunción— por el método creador.

Conviene decir que elementos del método como "el procedimiento o los principios de la expresión artística" y "el estilo" son concepciones que, pese a su afinidad, no coinciden por su contenido.

Figuras tan descollantes del realismo crítico como Daumier y Fedótov comparten los principios generales de la expresión realista artística, es decir, resuelven certeramente en la obra creadora el problema concerniente al papel rector del contenido respecto a la forma, etc. No obstante, por el conjunto de recursos artísticos con que dan expresión al contenido, Daumier y Fedótov han de ser considerados, sin ningún género de dudas, como artistas que poseen estilos diferentes. Son distintos los procedimientos que emplean para plasmar la imagen y el modo de aprovechar las circunstancias típicas para revelar un carácter o un acontecimiento. Daumier recurre en mucho mayor escala a lo grotesco, a la acentuación y a la hiperbolización de las imágenes más típicas. Es muy parco en los detalles del ambiente, mientras que Fedótov en tales obras como "El caballerete", "El desayuno del aristócrata". "Los esponsales del comandante" y otras, recurre a esos detalles como elementos esenciales para la caracterización del personaje o del suceso. Los cuadros de Fedótov recogen por lo común asuntos más cáusticos incluso que los trabajos satíricos de Daumier; éste es casi siempre más lacónico e insiste en la línea del dibujo. De ahí que entre las obras de los dos artistas se den grandes diferencias de composición, de colorido, de dibujo y de otros elementos que ya caracterizan directamente la forma artística.

La misma clara diferenciación estilística en el marco de unos mismos principios metodológicos de expresión artística, se observa entre Shishkin y Levitán, Shadr y Merkúrov, L. Tolstói y Dostoievski, Kabalevski y Jachaturián[1].

Para comprender el estilo en la Estética marxista-leninista lo más importante es examinar este problema entendiendo que afecta del mismo modo tanto al contenido como a la forma de la obra de arte, y someter a crítica la teoría formalista del estilo.

Los críticos de arte burgueses de orientación formalista suelen tomar alguna particularidad de la forma artística o de proce-

(1) Se trata no de las diferencias individuales ni de la originalidad creadora del artista, sino del persistente conjunto de recursos aplicados para expresar el contenido, conjunto de recursos que puede ser similar entre muchos artistas (por ejemplo entre Levitán, Bakshéev y Meshkov, entre Shadr, Tomski y Mánizer). Es decir, nos referimos precisamente al estilo, en los límites del cual pueden y deben darse diferentes maneras individuales.

dimiento técnico y la declaran base de un estilo especial. Forzando en gran manera los hechos procuran hallar ese procedimiento en las distintas artes y géneros artísticos, en obras que nada tienen en común ni por el método ni por los ideales estéticos de los autores.

Así, el crítico de arte alemán Wölfflin ve en toda la historia del arte sólo dos estilos: el lineal y el pictórico. A juicio suyo todo depende de que el artista perciba y represente el objeto en manchas o en líneas. "La visión plástica y de los contornos —escribe— aísla las cosas; para la visión pictórica, las cosas se funden... En sus retratos, Holbein reproduce de manera cuidadosísima los detalles de los bordados y de los pequeños objetos de orfebrería. En cambio Frans Hals a veces pinta un cuello de encaje como si fuera una centelleante masa blanca... La pintura de Occidente, lineal en el siglo XVI, se desarrolló sobre todo en el sentido de lo pictórico en el XVII"(2).

Para Wölfflin carecen por completo de importancia el contenido de la obra, el carácter de los ideales del autor, etc.; lo único que cuenta es el procedimiento técnico que se emplea como básico en la representación: la línea del contorno o la mancha de luz y color. Partiendo de este criterio, cabe situar dentro del marco de un mismo estilo lineal a Durero, Holbein, David, Goya, Fedótov y Korin, y en el estilo pictórico se pueden incluir artistas completamente heterogéneos, desde Rembrandt hasta los "tachistas".

En realidad, la comunidad de recursos de expresión artística está siempre totalmente condicionada por una determinada comunidad en el contenido de la obra —si bien entendida con bastante amplitud de criterio—. No puede haber ninguna afinidad estilística entre Rembrandt y los "tachistas", ni siquiera entre el primero y los impresionistas, pues Rembrandt necesita del claroscuro, del reflejo en masas y no en líneas y de otros elementos "pictóricos" para la profunda revelación psicológica del carácter; los impresionistas no se habían propuesto alcanzar este objetivo y para los "tachistas" la combinación de disformes manchas de color constituye un fin en sí mismo.

En la crítica burguesa del arte, la posición formalista, la escisión total entre recursos técnicos y contenido de la obra. ha dado origen también a la concepción del denominado "espíritu de la época". Cohn Wiener, por ejemplo, estima que el desarrollo del arte por épocas se reduce a la substitución consecuente y reiterada de tres estilos: el constructivo (estilo dórico, románico, primer renacimiento), el decorativo (helenista y barroco) y el ornamental (estilo romano tardío, gótico, rococó). Cohn Wiener toma como base de esta gradación la arquitectura y el arte aplicado y decorativo. Examina luego cómo la evolución de estas artes va de la cons-

(2) Wölff in. *Conceptos fundamentales del arte.* "Academia", 1930, págs. 17, 27, 21.

trucción adecuada a un fin a la de caracteres decorativos cada vez más acentuados y luego a la ornamentación desligada por completo del valor utilitario de las cosas.

Pero, en primer lugar, hasta en arquitectura y en las artes aplicadas sólo forzando mucho los hechos se puede admitir un esquema semejante; en segundo lugar, cuando Cohn Wiener comienza a extender a la escultura, a la pintura y hasta la música lo que tienen de peculiar los procedimientos de las artes aplicadas, se desploma tal esquema como un castillo de naipes.

Está claro que el arte de una época presenta varios rasgos generales en lo concerniente a la temática, al carácter de los ideales estéticos (si se trata del arte de una clase social) e incluso de ciertas particularidades técnicas propias de una etapa determinada en el perfeccionamiento de los recursos técnicos del arte dado.

Mas, en cada época existen diferentes métodos artísticos y estilos dentro de los límites de tales métodos. Sobre este particular es de suma importancia no confundir lo que entendemos por estilo en el sentido estricto de la palabra con los rasgos generales que presenta el desarrollo del arte en un determinado período histórico, es decir, con el denominado "estilo de la época".

En los límites de una época y de un método artístico, cabe hablar de diferentes estilos si tomamos, por ejemplo, a Rubens, a Van-Dyck y a Jordaens; a Rembrandt y su escuela; a Ruysdael y a Hobbema y, finalmente, a los denominados "pequeños holandeses".

El estilo tiene mucha más relación con la forma de las obras artísticas que el procedimiento de expresión artística como elemento del método. A pesar de todo, el estilo es una categoría determinada por la afinidad en el contenido de las obras, por la comunidad de procedimientos empleados en la modelación de la imagen, en la presentación del asunto, en el aprovechamiento de las circunstancias típicas.

Los paisajes de Shishkin y de Levitán son diferentes por su estilo ante todo porque poseen contenidos diferentes. Levitán revela a través de la naturaleza finos matices de las vivencias humanas y a veces hondas meditaciones filosóficas ("Ante el reposo eterno"). Shishkin refleja la belleza y la potencia de la naturaleza rusa de manera más directa y objetiva. Sus cuadros despiertan un sentimiento de amor hacia nuestra naturaleza septentrional, admiración por su genuina belleza, pero el elemento lírico, en esos cuadros, o falta o está desplazado a un segundo término. Son precisamente esas diferencias de contenido las que condicionan los distintos recursos de expresión artística y sólo la estable comunidad de recursos empleados en la representación de dicho contenido constituyen lo que denominamos estilo de Levitán y estilo de Shishkin, estilos que han encontrado un ulterior desarrollo en la pintura rusa de paisajes.

El estilo es ante todo afín a elementos del método como el procedimiento de la expresión artística de la realidad. Sin embargo, en los límites de un procedimiento único de expresión, pue-

den existir muchos estilos. La comunidad de estilo depende ante todo de una determinada comunidad en el contenido de las obras, la cual dicta a la vez cierta firme comunidad en los procedimientos de modelar la imagen, de exponer el asunto, de utilizar las circunstancias típicas en la composición y en otros recursos concernientes ya de modo directo al "idioma" del arte dado.

* * *

De la definición general de método artístico que incluye en sí el principio de la estimación estético-ideológica de la realidad reflejada a tenor de un determinado ideal estético de clase, resulta evidente que en la historia del arte no ha podido existir un método concreto como realismo o formalismo en general, extrahistórico, eterno, inmutable en sus caracteres.

En la historia del arte han existido métodos realistas concretos que constituyen los correspondientes estadios en el desenvolvimiento del realismo como son el realismo grecorromano, el del Renacimiento, el de la Ilustración, las corrientes realistas en el arte de los árabes, de China, de la India, del Japón, el realismo crítico y el realismo socialista. Sin embargo, la peculiaridad exclusiva de las etapas históricas por las que se desarrolla el fundamento realista del arte a través de una serie de métodos realistas. concretos e históricos, no ha de velar a nuestra mirada los rasgos generales que diferencian el arte orientado a la verdad de la vida del arte que interpreta esos mismos fenómenos vitales adulterándolos.

¿Cuáles son los principios generales que se modifican y desarrollan históricamente, característicos del procedimiento realista en la representación artística de la realidad?

1. Ante todo, el artista de dicha tendencia ha de resolver con un criterio materialista el problema fundamental de la Estética, el de la relación entre el arte y la realidad. El realista (a veces espontáneamente) considera que lo primario se da en el mundo que le rodea y que las imágenes del arte son lo secundario, pues sólo han de reflejar esa realidad circundante. Mas, no basta la solución materialista del problema básico de la Estética para calificar de realista la orientación de una obra de arte. El naturalista, al parecer, también resuelve con criterio materialista ese problema: la realidad está ante él, es lo primario; el problema estriba en copiarla. Pero dar una representación artística y copiar son dos cosas distintas.

2. Nos encontramos así ante el segundo principio capital del realismo, el principio que se refiere a la representación verídica de la realidad en el arte, a la cognición de la vida mediante los recursos específicos de este último. La representación artística de la vida no puede ser veraz si resbala por la superficie, si no penetra en la esencia de los procesos representados, si no muestra la diferencia entre lo esencial y lo que no lo es. La casual expre-

sión del rostro grabada en la fotografía instantánea, en el noventa por ciento de los casos, no nos revela la esencia del carácter del hombre dado.

La representación veraz, realista, presupone siempre adentrarse en la esencia del fenómeno, conocerlo. Apartarse de este principio, significa apartarse de las bases del realismo.

3. Este rasgo nos lleva directamente a otro principio importantísimo, el de la tipicidad como regularidad fundamental de la creación realista. Sólo creando imágenes típicas es posible reflejar verídicamente la vida mediante los recursos específicos del arte. La imagen típica presupone nada menos que penetrar en la esencia del carácter representado, implica una determinada generalización y, al mismo tiempo, una individualización, es decir, requiere que se fijen y reflejen los rasgos esenciales captados por el artista en una imagen individual, viva, concreta y sensorial. Según sea el desarrollo del método realista, podrá variar la correlación entre generalización e individualización. Así las figuras de la escultura griega clásica (Discóbolo, Doríforo, etc.) son muy generalizadoras, hay en ellas muchos menos rasgos individuales que, por ejemplo, en el "David" de Miguel Ángel. No obstante, tanto el Doríforo como el David son imágenes típicas: la unidad de la generalización y de la individualización se observa en ambos casos; es sólo distinta la correlación de esos dos elementos en la creación de la viva imagen artística.

4. La representación de algunos rasgos esenciales en una imagen individual, concreta y sensorialmente perceptible, no siempre nos ofrece una imagen típica y auténticamente realista. La verdad de la vida se halla indisolublemente vinculada a la ideología de vanguardia del artista, al carácter avanzado de sus ideales estéticos. En "Los endemoniados", Dostoievski recurrió exteriormente a la tipicidad, es decir, subrayó determinadas facetas, a su juicio esenciales, en las imágenes de los revolucionarios y las encarnó en los caracteres individuales de los mismos. Sin embargo, debido a algunos elementos reaccionarios de su concepción del mundo, veló los rasgos esenciales de dichos personajes, generalizó y se esforzó por presentar como típico lo bajo, negativo y no esencial. De ahí que en este caso la verdad de la vida resulte alterada.

De la conexión indisoluble que existe entre la veracidad de la representación y la ideología avanzada, habló en términos muy acertados Dobroliúbov en el artículo: "El reino de las tinieblas": "...¿Cómo entender la *verdad* de las representaciones artísticas? Hablando en propiedad, los escritores nunca *dan la espalda a la verdad de manera absoluta*: no es posible afirmar que en las novelas y en los melodramas más absurdos las *pasiones* y las trivialidades que en ellos se presentan sean absolutamente falsas, es decir, de imposible existencia hasta como deforme casualidad. Mas, la *falta de verdad* de semejantes novelas y melodramas radica precisamente en el hecho de que en ellas se toman rasgos casua-

les, falsos, de la vida real, que no constituyen la esencia de la vida, que no representan sus particularidades específicas... Hay autores, por ejemplo, que consagran su talento a celebrar escenas voluptuosas y aventuras libertinas; presentan la concupiscencia bajo tal prisma que, de creerles, a ella se circunscribe la verdadera felicidad humana... Otros escritores, todavía más absurdos, han ensalzado las virtudes de guerreros feudales dedicados a hacer correr ríos de sangre, a prender fuego a las ciudades y a expoliar a sus vasallos. No hay manifiesta falsedad en la descripción de tales hazañas, pero los rasgos con que se presenta a tales hombres y las palabras de alabanza que se les dedica son tales, que es imposible haya habido en el ánimo de los autores sentido de la verdad humana"[3].

5. Una de las condiciones esenciales de la obra realista estriba en que el convencionalismo con que se representa la vida no altere en lo fundamental las formas de la vida misma, sino que, por el contrario, contribuya a presentarla de manera más veraz y honda, es decir, ha de darse una representación de la naturaleza en que las formas del mundo real, hablando en líneas generales, se reproduzcan aproximadamente tal como las percibimos por medio de los sentidos. Para las artes plásticas esto significa que una cara sea una cara y no una pirámide truncada, que las orejas y los ojos estén en su lugar y no que crezcan en los pies o estén situados en el vientre, que el corredor esté sentado en el automóvil y no que el automóvil se le aloje en la cabeza. No se trata, naturalmente, de una impresión total de realidad, de la copia fiel de todos los detalles sin excepción ni de si pinta el artista con amplia pincelada o no. En todo arte se da cierto convencionalismo. Lo importante es que se conserve éste en límites admisibles, que facilite la presentación verídica de la esencia estética del carácter o del acontecimiento. La consigna del modernismo contemporáneo según la cual el artista puede inventar cualquier convencionalismo e imponerlo al espectador, se sustenta en la conclusión subjetiva, idealista y agnóstica de que las formas reales de la vida misma son en principio inaccesibles a la percepción humana.

Esto no significa, claro está, que el artista deba copiar servilmente la realidad. El arte realista da ancho campo al vuelo de la fantasía. Lo importante es que esa fantasía se base en observaciones vivas y en el análisis de los nexos, sujetos a ley, existentes entre los fenómenos, que no se desvíe hacia lo accidental y no pretenda unir lo que no se puede conjugar.

6. Es, finalmente, un requisito capital del realismo, la justa correlación entre la forma y el contenido de la obra. Se ha de reconocer objetivamente el hecho de que el contenido desempeña un papel rector en esa unidad, que los elementos técnicos de la

---

(3) N. A. Dobroliúbov. *Obras filosóficas selectas*, t. II. Gozpolitizdat, 1948, pág. 24.

forma tomados en su conjunto son importantes sólo como procedimiento para alcanzar la expresión más plena del contenido, que éste no constituye una idea abstracta, sino una concepción temático-ideológica realizada siempre en la obra, es decir, se ha de reconocer que la forma desempeña un papel activo en el proceso mismo de la formación y desarrollo de esta última. Se trata de un principio básico para el modo realista de representar el mundo circundante, principio al que sólo puede darse vigencia y firmeza en la propia creación artística.

En arte, la orientación formalista se diferencia del realismo en su aspecto externo sobre todo por este último rasgo. Para el formalismo, lo importante son los elementos técnicos que saltan a la vista, independientemente de que ello contribuya a poner de relieve el fondo temático-ideológico de la obra o, por el contrario, lo dificulte, empobrezca el contenido, le asigne un papel secundario. Mas, la principal divergencia de procedimientos entre realismo y formalismo en la representación de la realidad no radica en esto, sino en la diferente solución que se da al problema fundamental de la Estética. Cree el formalista que lo primero es el mundo de sus sensaciones internas y de sus vivencias, independientes por entero de la naturaleza, y no la realidad material que le circunda y que él está llamado a representar en el arte. A juicio suyo, nada hay en el mundo exterior que corresponda a esas sensaciones, no existe criterio alguno objetivo acerca de su realidad y, en consecuencia, estima lícito plasmar en arte las fantasías más delirantes o abstractas manchas de color y líneas geométricas carentes de contenido representativo.

Ya hemos indicado, subrayándolo, que el formalismo en general como método artístico concreto, no existe. Los principios formalistas encuentran siempre su expresión en determinados métodos como el futurismo, el cubismo, el expresionismo, el superrealismo, etc. Existen no obstante, principios generales para todos los métodos citados, si bien con variaciones en cada uno de los métodos de referencia. A este respecto resultará muy pertinente la analogía con los principios realistas generales tal como se han plasmado concretamente en las diversas formas históricas del realismo.

Aparte de los principios ya citados (carácter primario de las imágenes del arte e independencia de dichas imágenes respecto a la realidad, preocupación por los recursos técnicos independientemente de su contenido), hay que citar: la tendencia a presentar una generalización sin individualización auténtica, admisión de todo convencionalismo, cualquiera que sea, negación del papel cognoscitivo y educativo del arte y, finalmente, ocultación del espíritu de partido reaccionario del arte formalista, es decir, plasmación de los ideales de las clases reaccionarias en las obras de arte.

Es muy importante señalar que no se encuentran métodos que respondan a los principios antirrealistas a lo largo de todas las épocas de la historia del arte, sino únicamente en determinados períodos, de modo especial en aquellos durante los cuales la clase

dominante, reaccionaria, recurre a todos los medios para mantener su dominio. Así ocurrió, por ejemplo, con el arte romano tardío, de la época en que se desintegró la sociedad esclavista; con determinadas corrientes en que cristalizaron los ideales estéticos de la sociedad feudal en descomposición y de la monarquía absoluta; y así ocurre, sobre todo, con el arte burgués contemporáneo que defiende los intereses del capital monopolista.

Por lo común, en los períodos de decadencia aparecen en primer plano, estrechamente ligadas al formalismo, diferentes corrientes naturalistas. Es digno de notar que en dichos períodos, naturalismo y formalismo aparecen siempre actuando mano a mano, defendiendo por vías algo distintas, ideales estéticos reaccionarios.

Las tendencias formalistas y naturalistas se hallan íntimamente conexionadas por unos mismos ideales estéticos, pues unas y otras contraponen de hecho al arte de la realidad, la negación del papel cognoscitivo del arte, la preocupación técnica por la técnica misma y la falta de un contenido auténticamente realista. A la vez que se subraya la interconexión entre el formalismo y el naturalismo, no cabe identificarlos, pese a que existen métodos concretos en los cuales los principios formalistas y naturalista se dan en total unidad, como por ejemplo en el superrealismo.

Los superrealistas unen las tergiversaciones más inverosímile y la falta de verosimilitud que resulta de presentar cosas incompatibles en principio (por ejemplo, Salvador Dalí pinta a Picasso con una trompa que le atraviesa el cráneo), con exactas copias naturalistas de algunos detalles, como son brazos, piernas, tinteros, arañas, picos de pájaro o garras afiladas.

La verosimilitud naturalista de tales elementos ha de intensificar la impresión que se espera cause su combinación inaudita. Por contener algunos elementos de arte plástico, el superrealismo se considera heredero legítimo del arte realista del pasado. Se llega incluso a declarar que el superrealismo es la forma superior del realismo e históricamente la última.

La verdad es, empero, que en los cuadros superrealistas no hay ni un grano de realismo, no hay trazas realistas de ningún género, sino una monstruosa combinación de principios formalistas y naturalistas.

Las corrientes que se atienen de manera rigurosa a todos los principios formalistas, por ejemplo el abstraccionismo o superrealismo, no son métodos artísticos en el sentido estricto de esta palabra. Al deformar la realidad hasta el punto de que resulta imposible reconocerla, al negar el principio de que se debe penetrar en la esencia estética de los fenómenos de la vida, no es posible crear una imagen artística. Las obras que se sustentan en esos métodos formalistas, quedan, de hecho, al margen de la esfera del arte.

* * *

El análisis del método artístico sería incompleto si pasáramos por alto el problema de su correlación con la manera individual del artista.

Este problema sólo puede examinarse partiendo de una honda comprensión de la tesis leninista en que se nos dice que "lo general sólo existe en lo particular y a través de lo particular. Todo lo particular es (de uno u otro modo) general. Todo lo general es (partícula, faceta o esencia) de lo particular"[4].

Las declaraciones revisionistas de que el método del realismo socialista lleva a una nivelación y a una "aburrida uniformidad" en el arte, se basan en una intencionada tergiversación del concepto de método artístico, que se entiende como idéntico al de factura individual de algún artista.

Examinemos como particular y singular la factura individual del artista; como general, el método artístico. Es preciso recordar que de por sí, la manera del autor no constituye aún el último grado de singularidad en arte. Lo auténticamente singular, la célula primaria del arte es la obra artística; el concepto de manera individual se infiere de los rasgos generales inherentes a todas las obras del escritor, del pintor o del compositor dado o a la mayor parte de sus mejores obras.

En la historia del arte no se ha presentado nunca el caso de que apareciera primero sin saberse de dónde el método artístico y luego comenzaran los artistas a seguir los principios del método. Un método creador no puede existir fuera de la creación, al margen de las obras de los autores, no puede ser inventado por los críticos o los teóricos en arte.

Surge un nuevo método artístico en el decurso del trabajo sobre obras que reflejan nuevas facetas de la realidad desde el punto de vista de ideales estéticos nuevos. Luego otros artistas empiezan a hacer suyos los rasgos generales de dicho método en el sentido de aprovechar el legado de la tradición, pero sin imitar directamente de ningún modo la manera de los autores que lo han creado.

Si tomamos pintores tan distintos como Goya y Kramskói, Repin y Millet, Antokolski y Meunier, Makovski y Súrikov, pese a la bien definida personalidad de cada uno de ellos, cabe hablar de ciertos rasgos esenciales comunes en el modo de resolver el problema de la representación artística de la realidad. Tales rasgos generales han recibido posteriormente la denominación de método del realismo crítico; muchos notables artistas de los siglos XIX y XX, los han compartido, completado y desarrollado sin convertirse por ello en meros epígonos o copistas de alguna manera individual.

El método artístico en lo que tiene de general puede existir sólo en lo particular y a través de lo particular. Además, la manifestación singular de estos principios generales es siempre distinta y exclusiva.

---

(4) V. I. Lenin. *Obras*, t. 38, pág. 359.

Cabe que los artistas apliquen un mismo método, unos mismos recursos estilísticos, pero su manera individual y exclusiva de trabajar, repercute siempre en la creación de las imágenes artísticas concretas y vivas.

La imposibilidad de que se repita la manera individual del artista se explica, en primer lugar, por la variedad infinita de la realidad que se refleja en el arte. Si el artista parte de la realidad, si penetra en la esencia de los caracteres humanos, si completa las situaciones dadas en la vida con los recursos de una imaginación rica y brillante, si alumbra las incomparables escenas de la vida con el fuego de su inspiración creadora, mostrará siempre su personalidad de artista, incluso sin proponérselo; siempre mostrará su manera peculiar de percibir y reproducir la realidad en el arte.

Hace cinco siglos, el gran Leonardo da Vinci, criticando a los meros epígonos e imitadores e instando a que se estudiara la naturaleza, escribió:

"Digo a los pintores que nunca han de imitar la manera de otro porque quien lo haga será llamado nieto y no hijo de la naturaleza en lo que al arte respecta. Y en verdad, si existen con tanta abundancia las cosas naturales, más bien se sienten deseos de acudir a la naturaleza, y así ha de hacerse, que a los maestro que de ella han aprendido"(5).

En segundo lugar, la imposibilidad de que venimos hablando se desprende del carácter especial que presenta el proceso de la creación artística en el cual la generalización se presenta indisolublemente vinculada a la individualización y el artista hace vivir a sus imágenes típicas una vida auténtica, no imaginada; es decir, el artista, después de haber entrado en conocimiento de la esencia de un carácter o de un acontecimiento, no lo deja en un estado de descomposición anatómica, sino que, en cierto modo, le infunde nueva vida. Además, el proceso de generalización y de vivificación en el crear artístico no se produce por etapas, sino simultáneamente.

En tercer lugar, la individualidad creadora se explica por el importantísimo papel que en el arte desempeña el propio sujeto de la creación artística.

El artista no es un aparato cinematográfico que fija impasible en la película todo lo que figura en el campo de su objetivo. Capta lo típico de lo que representa, lo valora estéticamente, lo enriquece, refractándolo a través del mundo formado por sus sentimientos y pensamientos, dando en imágenes su interpretación personal, —que no puede ser dada por nadie más— de las situaciones de la vida, de los sentimientos y caracteres humanos.

Esas condiciones sin exclusión, han de ser tomadas en conjunto, en su íntimo enlace. El naturalista, por ejemplo, también

---

(5) Leonardo da Vinci. *Obras selectas*, t. II, "Academia", 1935, pág. 84.

se esfuerza, aparentemente, en reproducir el polícromo caleidoscopio de los fenómenos de la realidad. Pero al describir documentalmente los acontecimientos o al dibujar cada pelito de los dedos de la mano, no crea una imagen artística. No individualiza, no generaliza, sino que resbala por la superficie de los fenómenos sin meditar en su esencia. En realidad, para el naturalista lo primario nos viene dado por sus propias sensaciones, no por la realidad que las engendra. En las obras naturalistas, la realidad no alumbrada por la luz del pensamiento, no enriquecida por el juego de la fantasía creadora, no matizada por la brillante apreciación emocional del autor, aparece aburrida, empobrecida y monótona.

Por paradójico que parezca, el extremado subjetivismo del naturalista, la copia de las propias sensaciones, suprime el papel del factor subjetivo en el arte.

El naturalista consumado no posee una manera creadora especial, no tiene personalidad creadora. Las figuras en color de pájaros, animales, insectos y flores de los manuales de zoología y botánica nada nos dicen acerca de la individualidad de sus autores. En estos casos no hace falta que se creen imágenes artísticas, lo que sí se requiere es la reproducción documental del fenómeno, cosa muy apartada aún del proceso de creación artística.

Diríase a primera vista que las corrientes formalistas, por ejemplo los abstraccionistas o los "tachistas", en pintura, sustentan principios contrapuestos. Pero esta impresión sólo es fruto de un examen superficial. Como ya hemos dicho, los formalistas niegan rotundamente que partan de la realidad en la creación de sus obras. Para ellos lo primario es el mundo de sus propias sensaciones, emociones, pensamientos, que consideran independiente de la realidad que les da origen. Mas el abstraccionismo no se contenta con la sensación primaria. Aprovechan la capacidad de abstracción del pensamiento humano. Por ejemplo, en la naturaleza no se da el color amarillo en general ni la línea curva como tal línea. En la vida lo que encontramos es una flor amarilla, una arcilla de este color o un reflejo amarillo de luz en el suelo, la línea curva de un río o de la linde de un bosque.

El pensar humano, al observar millares de fenómenos semejantes y al abstraer mentalmente sus características análogas, crea los conceptos de amarillo, rojo, verde; los de línea, ángulo, círculo, etc. Ahora bien, el proceso que sigue la formación del concepto y el de la formación de la imagen artística, son diferentes. En el concepto de amarillo hacemos abstracción de todos los objetos amarillos concretos. La imagen artística no admite tal abstracción absoluta.

Matemáticamente, cabe imaginar una multiplicidad infinita de combinaciones formadas por diferentes manchas de color y líneas geométricas, mas, pese a todo, semejante abigarramiento fatigará la vista con su uniformidad. Tal es la impresión que recibe quien visita una exposición de pintura abstracta. En esencia, todos los cuadros abstractos son muy semejantes entre sí. Verdad

es que un artista puede preferir los colores lila y marrón; otro, los amarillos y verdes; uno puede tender a las líneas geométricas rectas; otro, a los zigzags extravagantes, etc. ¿Pero, acaso se refleja en esto la manera individual?

De cómo se borran las particularidades individuales en el arte moderno abstracto, habló con certeras palabras V. A. Serov, quien, al intervenir en la discusión que se organizó con motivo de la exposición dedicada al arte de los países socialistas, celebrada en Moscú, dijo: "Me parece que hablar de individualidades creadoras en el arte burgués moderno, es tomar el rábano por las hojas.

Díganme ustedes, qué criterio puede presentarse para definir la cualidad y las particularidades individuales de las obras que se distinguen por tener, una de ellas, tres agujeros en una tela vacía, y la otra cuatro agujeros.

O bien, por qué una tela con tres manchas negras se reputa mejor que otra tela con cuatro manchas rojas.

¿Cómo puede hablarse de individualidad creadora, cuando el principio fundamental de dicho arte estriba en que los artistas comienzan a esparcir el color con los pies o a pasar por las telas montando en una bicicleta con las ruedas manchadas de color?"[6].

Sólo partiendo de la vida, penetrando en su esencia y reproduciendo las vivas imágenes individualizadas, refractando lo visto y lo vivido a través del mundo de los sentimientos, los pensamientos y las valoraciones estéticas, es posible crear obras que se distingan por el sello de la auténtica individualidad creadora de su autor.

Las corrientes naturalistas y formalistas borran la personalidad del artista; con su subjetivismo extremo, llevan al aniquilamiento del factor subjetivo en arte, a que pierda su vigencia el problema de la auténtica originalidad creadora en la obra artística.

Algunos críticos extranjeros, poco versados en arte soviético, afirman a veces que entre nosotros, la personalidad del artista tiene pocas posibilidades para manifestarse. Dicen que en el arte soviético no se abren camino ciertas tendencias modernistas y que la mayoría de los artistas sustentan unos mismos ideales estéticos. hacen suyos los principios generales concernientes a la representación artística de la realidad, se basan en el método del realismo socialista.

En primer lugar ha de dejarse bien sentado que tales aseveraciones en lo tocante a la homogeneidad del arte soviético están en franca contradicción con los hechos y se formulan según el principio, viejo pero poco convincente, de "tanto peor para los hechos".

Incluso sin analizar las obras, limitándonos a enumerar los nombres de los mejores artistas soviéticos, podemos convencernos de que cada vez nos encontramos ante una brillante personalidad

(6) *Acta taquigráfica de la discusión sostenida con motivo de la exposición de obras de artes plásticas de los países socialistas.* Moscú, 24-26 de marzo de 1959.

creadora, con la manera exclusiva de un poeta, de un compositor, de un escritor, de un actor, de un director de escena, de un pintor.

En las artes plásticas, basta nombrar a Shadr, Mújina, Merkúrov y Mánizer, Kónenkov y Vuchétich, Deineka y Johanson, Plástov y Konchalovski, Sarián y A. Guerásimov, para demostrar que los sofísticos razonamientos sobre la homogeneidad del arte soviético están construidos sobre arena.

Si comparamos la manera personal de dos relevantes escultores soviéticos, Vuchétich y Mánizer, observaremos que en las obras del primero hay más énfasis y expresión romántica, que Vuchétich recurre con mucha más frecuencia a los procedimientos simbólicos cuando mediante la imagen plástica procura revelar una gran idea ("Monumento al combatiente soviético", de Berlín, "Hagamos de las espadas aperos de labranza" y otras). Mánizer concentra su atención en revelar el mundo interior del personaje, en caracterizarle psicológicamente. Sus personajes son más individuales en el sentido de que la imagen se revela no a través de algún rasgo, sino en alguna compleja situación psicológica. De ello hablan, en particular, sus últimos trabajos: "Monumento a V. I. Lenin", que figuró en la Exposición Universal de Bruselas, y el "Monumento a Repin", con el que el autor tuvo que resolver el difícil problema de mostrar al gran pintor ruso trabajando.

La manifestación individual y concreta de los rasgos generales de algún método es siempre distinta de esos propios rasgos formulados en su aspecto general. La obligada exigencia de originalidad creadora es una de las premisas de todo arte verdadero, incluido el arte de la sociedad socialista.

La revelación de su singular actitud artística frente a la vida, constituye una de las manifestaciones de la libertad creadora del artista soviético. En el caso dado, el artista no es libre sólo en un sentido: no ha de ser un indiferente imitador, no ha de mirar la vida con lentes ajenas.

Toda imagen auténticamente artística, al igual que la obra en su conjunto, es un descubrimiento que presenta el definido sello de la personalidad a que se debe. El artista es un descubridor, es quien observa en la vida por primera vez facetas que habían permanecido escondidas para otros y, mediante su maestría artística, las pone al alcance de millones de seres humanos.

Los principios metodológicos generales, la utilización de las tradiciones de vanguardia, el aprendizaje de la técnica, sólo pueden servirle de ayuda para llegar a descubrir matices únicos de la peculiaridad estética del mundo. Pero no pueden desempeñar el papel de la personalidad creadora.

El método del realismo socialista no ofrece recetas o cánones de creación aplicables a todos los casos. El obligado requisito de tipicidad evita caer en las desviaciones formalista o naturalista, pero no predetermina ni mucho menos de qué modo se creará tal o cual imagen. Por ejemplo, Mújina, en su grupo escultórico

"El obrero y la koljosiana" crea una imagen generalizada de carácter simbólico, mientras que el joven escultor Fiveiski, en el trabajo "Más fuertes que la muerte", dedica gran atención a revelar el estado psicológico de los héroes antes de ser fusilados.

Mas, en los dos casos, se trata de una tipicidad realista en la cual figuran, en distintas proporciones, tanto la generalización como la individualización.

El que los ideales estéticos de nuestros artistas presenten un mismo carácter no niega, sino que, por el contrario, presupone la existencia de serias diferencias personales en la plasmación real, en imágenes artísticas, de dichos ideales.

Al hablar de la manifestación personal de los ideales estéticos, solemos utilizar el concepto de *gusto estético*. La plasmación del ideal estético común, lo singular en la apreciación de las propiedades estéticas fundamentales, posee una enorme variedad en la caracterización de un acto, cualquiera que sea, o de un acontecimiento en su integridad y en la unidad dialéctica de lo necesario y de lo casual. En este aspecto, mucho depende del conocimiento de la vida, de la firmeza de la concepción del mundo, de los intereses, de las inclinaciones, de todo un conjunto de factores sociales que hayan influido en la formación de la personalidad dada.

Así, pues, el método, el estilo, la manera artística, son factores generales inferidos del análisis de muchas obras de diferentes autores. Esos factores generales se encuentran entre sí en una correlación determinada, sujeta a ley. Si se ajustan a las categorías dialécticas generales, tenemos que el método se presenta como lo universal; el estilo, como lo peculiar; la manera, como lo particular. Cada obra concreta (se trata, claro está, de las obras mejores, de las más características) constituye una manifestación individual del método general, del estilo, del que pueden participar varios autores, y de la manera creadora, cuyos rasgos generales se perciben en todas las obras del autor dado.

Por ejemplo, en el "Retrato de Musorgski", de Repin, se dejan sentir los principios generales concernientes a la actitud del artista en lo que toca al reflejo de la realidad, principios característicos del realismo crítico; en el cuadro encuentran su manifestación la firme comunidad de procedimientos estilísticos que aproximan entre sí a Repin, a Kramskói, a Perov y a algunos otros maestros de la pintura retratista rusa. Al mismo tiempo se trata de una obra en que se percibe con mucha nitidez la manera creadora de su autor. El que exista una comunidad de principios metodológicos y una determinada unidad estilística no menoscaba la brillante originalidad creadora de Repin, su manera única de ver y reflejar el mundo.

* * *

Resumiendo lo expuesto, hemos de delimitar los conceptos de tendencia general en arte y método artístico concreto. Los prin-

cipios generales de la orientación realista, de la naturalista o de la formalista encuentran su expresión específica sólo en los métodos concretos realistas o formalistas.

Es más, existen métodos artísticos en que algunos principios realistas y no realistas coexisten y en cierto modo parece que se entrelazan (por ejemplo clasicismo y romanticismo).

Por otra parte, además de los aspectos "puros" en que se manifiestan las corrientes formalista y naturalista —de hecho se encuentran fuera del marco del arte— podemos hablar de obras con tendencias predominantes hacia el formalismo o hacia el naturalismo, pero con elementos realistas que definen el valor artístico de la obra dada y del método con que la obra ha sido creada.

Los rasgos generales del método artístico encuentran su revelación específica sólo en las maneras individuales de los artistas que crean las obras de arte.

El método creador no puede constituir una colección de conceptos y principios abstractos existentes antes del proceso de la creación y de sus resultados e independientemente de ellos. Los rasgos generales de cualquier método primero cristalizan en el proceso de la creación artística y después de ello pueden ser formulados y denominados de algún modo.

Al estudiar las obras de arte, se han de delimitar necesariamente los rasgos generales de método y de procedimientos estilísticos, y la manifestación individual de los mismos en la manera de un autor, cualquiera que sea. Un artista puede compartir los principios metodológicos generales con los maestros cuyos ideales estéticos coincidan con los suyos, puede utilizar las particularidades fundamentales del estilo de un grupo de artistas en el marco de un mismo método, pero de ningún modo debe copiar la manera de crear de otro, pues la originalidad creadora del artista y el carácter único de los rasgos de sus obras constituyen una auténtica ley del arte.

# CAPITULO V

## LAS ARTES Y LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS

### § 1. La existencia de artes distintas es un fenómeno normal

El arte existe en forma de artes concretas, como son la literatura, la pintura, la escultura, etc. La imagen creada por el artista ha de plasmarse en una determinada obra accesible a nuestros sentimientos y a nuestros pensamientos. Sólo así la idea artística se trueca en realidad. Las obras de arte concretas pertenecerán siempre a una de las artes, que posee lenguajes artísticos propios y posibilidades genuinas de cognición por medio de imágenes. La plenitud efectiva y multilateral en la captación de los fenómenos del mundo objetivo, así como la apreciación estética de los mismos, se logran mediante la comprensión artística de una época en la unidad global de las distintas artes. El significado objetivo de los distintos tipos de arte está determinado por el hecho de que cada uno de ellos, al reflejar de manera directa o indirecta la diversidad toda de la vida, reproduce con especial hondura y relieve determinadas facetas de la misma, traduce unos u otros aspectos de la actitud estética adoptada. Los artistas que trabajan en distintas artes emplean materias o recursos diferentes para plasmar sus representaciones —en forma de imágenes— de la realidad. Así tenemos que en pintura la percepción estética de la realidad se revela por medio de imágenes perceptibles visualmente; en literatura, por medio de la palabra. La pintura refleja acontecimientos; la literatura los cuenta recurriendo a la fuerza artística, —por medio de imágenes— de la palabra. En teatro, el actor encarna la imagen del personaje dado en el texto de la obra. Por la acción de los personajes, se reproducen en el teatro conflictos y colisiones típicos de la vida. Todas esas artes se diferencian entre sí, mas las obras creadas en un mismo tiempo y por una misma clase social, reflejan la realidad de la época dada en consonancia con una determinada concepción del mundo. El conjunto de las obras pictóricas, escultóricas, literarias, etc., de una época y de una clase, expresa en una determinada forma ar-

tística, por medio de imágenes, la concepción del mundo, los intereses sociales de dicha clase o de toda la sociedad en su conjunto (en la sociedad sin clases). Por consiguiente, cualesquiera que sean las diferencias en los objetos del reflejo, en los procedimientos de la plasmación artística de la realidad, las diferentes artes son, en tales casos, homogéneas por su contenido ideológico, por su tendencia estética general.

¿Significa ello, sin embargo, que las diferencias de procedimiento y forma en la plasmación estética de la realidad, diferencias que observamos al comparar las obras de artes distintas, no son esenciales para el contenido del arte? O bien, planteando el problema desde un ángulo un poco distinto: ¿podemos afirmar que la representación, mediante obras que pertenezcan a artes distintas, de unas mismas facetas importantes de la vida será totalmente idéntica y análoga (excluida la medida del talento de cada artista)?

En ambos casos resultaría incomprensible por qué existe y se desarrolla desde hace miles de años, un complejo y ramificado sistema de artes, por qué se aplican a ello enormes valores materiales y del espíritu. Por regla general, la sociedad no produce por un tiempo más o menos largo un producto espiritual o material si tal producto no es un valor indispensable.

La experiencia inmediata, como es obvio, nos convence de que algunos tipos, por ejemplo, del arte soviético de hoy, son vehículo de una misma concepción del mundo, poseen un mismo contenido general y tienen como fin común representar la riqueza toda de nuestra realidad socialista.

A menudo, artistas que cultivan artes diferentes no sólo dedican alguna de sus respectivas obras a fenómenos y acontecimientos análogos de la vida, sino que, además, en cierto modo intercambian entre sí experiencias y comentan los resultados obtenidos. Todas las etapas de importancia esencial en el consecutivo desenvolvimiento de nuestro país después de la guerra, el énfasis que alienta en la construcción del comunismo, encuentran su reflejo en pintura, en escultura, en literatura, en teatro y en cine. Puede servir de ejemplo en lo que respecta a la utilización recíproca de la experiencia creadora de diferentes tipos de arte, experiencia condicionada por la unidad de objetivos, la creación de obras consagradas a un mismo tema en literatura, pintura, dibujo, grabado, cine y escultura.

Surge un problema: la diferencia entre obras de artes diferentes, ¿no estará condicionada por la originalidad de las dotes creadoras de los artistas que han ejecutado dichas obras, por la manera individual de enfocar el tema y, en general, por las peculiaridades del arte dado?

Es indudable que la variedad de las individualidades creadoras y la manera de trabajar de cada artista, son de capital importancia, pero no es posible sustituir por ellas la peculiaridad de cada arte. Es más, el propio artista se especializa en un arte de-

terminado, en cierta medida porque tal arte —por ejemplo, la pintura o la música— por la estructura que presentan las imágenes de su lenguaje, resulta próximo al carácter de sus dotes.

Aparece con singular nitidez la importancia de las artes diferentes y su peculiar aportación a la cultura artística de la época, al comparar la literatura y la arquitectura. La literatura trata de los acontecimientos característicos y de los héroes típicos de la época. Las obras arquitectónicas no narran en absoluto acontecimientos concretos llevados a cabo por determinadas personas en determinadas circunstancias. No obstante, es indiscutible que la arquitectura posee valor artístico y educativo. El reflejo del carácter y del régimen de vida de la sociedad, la plasmación de las ideas, del espíritu de la época, se hace en arquitectura con una fuerza y un poder de convicción extraordinarios, propios de un arte surgido directamente de los esfuerzos efectuados para dar satisfacción a las necesidades de la sociedad, para proporcionar al hombre condiciones normales de trabajo, de existencia y de vida social.

Así, pues, las artes, al responder a una misma concepción del mundo, al plasmar en conjunto una misma realidad, en cierto modo se completan mutuamente.

La materia específica en que la imagen artística adquiere su "corporeidad" constituye su realidad inmediata, la forma sin la cual la imagen no existe como imagen de valor cabal.

Ningún fenómeno de la actividad estético-espiritual se convierte en un fenómeno de existencia objetiva, llega a estar al alcance de los miembros de la sociedad, si no se plasma en una forma concreta perceptible por los sentidos. Ese resultado se obtiene al dar cuerpo a la idea artística por medio de los recursos de un arte dado.

Lo que tiene de peculiar la estructura en imágenes de cada tipo de arte, el hecho mismo de su existencia y desarrollo, se desprenden directamente de la naturaleza del arte como forma específica de la conciencia social.

Una de las cualidades importantes del arte (como se ha dicho ya en los capítulos precedentes) estriba en que éste refleja y valora las leyes fundamentales del desenvolvimiento de la realidad en formas sensoriales concretas. La generalización de los fenómenos de la vida en el arte se da con formas de la propia vida. De ahí que para el arte sean valiosas las particularidades del "lenguaje de los sentidos". Las posibilidades estéticas que se encierran, por ejemplo, en la percepción visual del mundo, en sus relaciones espaciales, poseen para el arte extraordinaria importancia, La percepción de la imagen artística va ligada a un determinado sentido del ser humano. Naturalmente, el arte sólo utiliza para sus fines las posibilidades estéticas de la percepción sensorial y no ajusta a dichas posibilidades sus objetivos. Mantiene ante ellas una postura activa, cual corresponde a una fuerza rectora.

El contenido estético-ideológico de las artes, la medida y el carácter para la utilización de las posibilidades del arte siempre

se determinan por la conciencia social, se hallan condicionadas en primer lugar por la tendencia (en el arte realista) a reflejar la realidad tal cual es, con toda su integridad y su carácter polifacético. Mas, ¿en qué medida los sentidos del hombre son susceptibles de utilización en la esfera de lo artístico? Para responder a esta pregunta es preciso tener en cuenta que los sentidos del hombre, al formarse en el proceso de la actividad histórico-social, alcanzan una esencia y una amplitud de aplicación distintas de las que poseen los sentidos del animal. Los sentidos del hombre son cualitativamente distintos de los sentidos del animal, adquieren carácter social. En relación con ello, precisamente, Marx subrayando el hecho de que el proceso de la actividad social, de la producción social, condiciona la aparición y el desarrollo del sentido estético del hombre, señala el carácter específico de los sentidos del hombre como sentidos del hombre social en comparación con el sentido animal puramente biológico.

"...*Los sentidos* del hombre social son *otros* que los del hombre no social: sólo gracias a la riqueza objetivamente (en cuanto a los objetos) desplegada de la esencia humana, se obtiene la riqueza de la *sensibilidad* humana subjetiva, se obtiene el oído musical, la vista capaz de entender la belleza de la forma, en una palabra, en parte se engendran por primera vez *sentidos* humanos aptos para el goce, en parte se desarrollan... No sólo los cinco sentidos habituales, sino, además, los denominados sentidos espirituales, los sentidos prácticos (voluntad, amor, etc.), en una palabra, el sentido *humano*, el carácter humano de los órganos de los sentidos, surgen gracias a la existencia de lo que es *su* objeto, gracias a la naturaleza *humanizada*. La *formación* de los cinco sentidos es un producto de toda la historia mundial"[1].

Las posibilidades estéticas de los sentidos humanos se encuentran, por tanto, no en la naturaleza biológica de los mismos, sino en su carácter social, que se desenvuelve históricamente. El olfato de la zorra es más fino que el del hombre; en otros animales, la agudeza de oído les permite oír los sonidos a distancias muy superiores a las que puede oír el hombre, y de mayor diapasón. El águila divisa los objetos a mayor distancia que el hombre. Pero la diferenciación cualitativa, la capacidad de descomponer y confrontar un grupo de impresiones visuales o auditivas, en el hombre es infinitamente más elevada que en el animal y posee un carácter cualitativamente distinto. Los diferentes matices de los sentidos del hombre están relacionados con la esfera de la conciencia y de las vivencias; cada percepción sensorial provoca en la mente, en la memoria y en el mundo de los sentimientos del hombre, una serie de nexos asociativos. Éste es el motivo de que los sentidos del hombre se conviertan en sentidos espiritualmente matizados, ricamente diferenciados, capaces de deleitarse con la hermosura del mundo. De ahí su riqueza, que se desarrolla históricamente,

(1) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. III, pág. 627.

a diferencia de la relativa estabilidad de los sentidos de los animales.

En los sentidos del hombre parece como si se diera en forma oculta la posibilidad del conocimiento de lo general a través de lo particular que proporciona el arte.

Tenemos, por tanto, que el nexo entre la forma en imágenes de la conciencia y los sentidos del hombre, no significa que la materia inicial del arte se reduzca a su base biológica, fisiológica. Al contrario, tal nexo señala las posibilidades estéticas contenidas en los sentidos del hombre educados en el transcurso del desarrollo social, apunta a la utilización de tales posibilidades por el arte y también al hecho —condicionado por las peculiaridades específicas del arte— de que tales peculiaridades de expresión por medio de imágenes han de cristalizar en una obra artística concreta para convertirse en realidad. Es imposible crear una obra de arte al margen del aspecto sensorial, concreto, de la percepción humana; no se puede llegar a la conciencia sin pasar por los sentidos, eludiendo el aspecto de las posibilidades estéticas contenidas en los sentidos del hombre.

Es natural, además, que el arte, como percepción sensorial y reflejo de la realidad, se dé ante todo ligado a la vista y al oído Estos sentidos son los que proporcionan al hombre un cuadro má completo y objetivo de la vida circundante, pues gracias a la vis ta y al oído se desarrolló el conocimiento de la realidad en el proceso del trabajo, en el intercambio recíproco de experiencias y de conocimientos. No es casual que Marx, al hablar del origen de las aptitudes estéticas, destaque la importancia de tales órganos de los sentidos. Además, Marx diferencia el contenido ideológico y en imágenes del arte como formas de la conciencia social y el aspecto estético de la percepción sensorial del hombre, simple materia inicial de la que surge la forma concreta de representar y apreciar la actividad social, es decir, de la que surge una obra u otra de un determinado arte.

Las épocas de máximo esplendor del arte en el pasado así como la experiencia que ofrece el desenvolvimiento del arte soviético, atestiguan que la plenitud y el carácter multiforme del reflejo del mundo en el arte están relacionados con el florecimiento de todas las artes.

En el arte del pasado raras veces se observaron períodos durantes los cuales se cultivaran de manera armónica y multilateral todas las artes al mismo tiempo.

El que, por ejemplo, no se desarrollara un género literario como la novela en el arte de la Grecia clásica, era una consecuencia *inevitable* de cierta limitación del círculo de intereses estético-ideológicos de la sociedad esclavista en la época clásica de su desenvolvimiento. La limitación específica de la ideología esclavista antigua, excluía casi totalmente de la esfera del arte cuanto se refiriera de manera concreta a las condiciones de su vida social y de sus conflictos. El carácter religioso-clerical de la ideología

de la Edad Media en Europa hizo que se perdiera el interés por plasmar la belleza del ser humano, de su cuerpo. En algunos países del Cercano Oriente, la cultura medieval se quedó casi por completo huérfana de escultura monumental y pintura debido a la prohibición de representar al hombre. Las artes que en esa época casi dejaron de cultivarse, vieron reducido su crecimiento, pasaron por un período de cierto retraso, no desenvolvieron plenamente sus posibilidades.

El principio concerniente al desarrollo armónico y multilateral de todas las artes, sólo puede alcanzar plena vigencia en el arte de la sociedad comunista.

Como resultado de un largo e histórico desarrollo, se han formado y existen actualmente las artes siguientes: literatura, música, arquitectura, pintura, dibujo, grabado, escultura, teatro en todas sus variedades, cine, y, finalmente, arte aplicado, es decir el arte de ejecutar de manera bella los objetos usados en la vida corriente.

Toda clasificación que una esas artes en determinados grupos tendrá, evidentemente, un carácter relativo y condicional, pues las peculiaridades esenciales de cada arte, tomadas globalmente, definen la particularidad de dicho arte y su diferencia respecto a otras artes.

Cualquiera de las propiedades de un arte tomada por separado y puesta en la base de la clasificación de las artes, ilumina sólo una faceta, a menudo formal, señala sólo ciertos rasgos —a veces importantes— de la analogía y de la diferencia que sirven para distinguir y agrupar las artes, cuya peculiaridad efectiva y la interrelación que entre ellas existe sólo pueden revelarse mediante un análisis prolongado y completo de lo que tiene de específico la imagen artística de cada tipo de arte y del lugar que le corresponde en el sistema general de las artes todas.

Además, lo que cada arte tiene de específico se determina en primer lugar por las combinaciones que le son propias y exclusivas, a saber: el modo de comprender estéticamente la realidad —condicionado por la peculiaridad del lenguaje artístico del arte dado, por los fenómenos de la realidad que éste refleje de la manera más directa y completa— y el papel social y estético que tal arte desempeñe en el conjunto vivo de las artes que dan carácter a la cultura artística de una época.

El principio de clasificación más extendido parte del hecho de que unas artes reproducen la realidad en imágenes percibidas por la vista; otras recurren al lenguaje humano, percibido por el oído (antes de la aparición de la escritura), o a la armonía musical, percibida por el correspondiente oído. En grupo especial se destacan las llamadas artes como espectáculo, que agrupan todas las variedades de teatro y de cine. En esas artes en que la idea del dramaturgo se plasma en el trabajo del actor, en cierto modo se sintetizan las posibilidades específicas de la pintura (percepción visual de la imagen), de la literatura y de la música.

Pese a lo que tiene de convencional y de unilateral, esa clasificación está vinculada a la parte sensorial y concreta de la conciencia artística, y tiene un relativo valor objetivo.

* * *

En el presente trabajo examinamos sólo la característica de los tipos fundamentales de las artes plásticas. Mas, en términos muy generales vamos a referirnos también a algunas particularidades de otras artes. Empezaremos con la *literatura* propiamente dicha, dado que ésta ocupa un lugar especialmente importante entre las artes. Es precisamente la literatura la que refleja con mayor amplitud las tendencias fundamentales del desarrollo de la vida social.

La literatura nació en la sociedad primitiva sin clases como creación oral en forma de canción, de narración épica. Indisolublemente ligada a la vida de trabajo de la colectividad y también a la mitología primitiva, a la cosmogonía y a la historia, apareció íntimamente unida a la música (el ejemplo más característico de esa unión es la canción).

La escritura tuvo enormes consecuencias para el desarrollo de la literatura. En lugar de su carácter oral, en vez de ser canto y recitación poética, la literatura pasó a ser escrita para ser leída pronunciada mentalmente. Verdad es que de este modo la literatura perdió, por decirlo así, su aspecto musical, la audibilidad inmediata de la recitación con sus entonaciones emocionales. Se perdió la relación viva entre el oyente y el rapsoda o cantor, cuyos gestos y mímica daban realce al contenido. En cambio la literatura obtuvo la posibilidad de difundirse casi de manera ilimitada y de desarrollar la narración en el tiempo.

El contenido del mundo en toda su riqueza, ante todo el conocimiento de la vida social con sus complejos vínculos y relaciones, alcanzó en la literatura escrita, como hemos dicho ya, una expresión singularmente plena y clara. Para la formación de la literatura como arte es de especial importancia el perfeccionamiento de la lengua, su creciente precisión, su flexibilidad y su fuerza expresiva. En la literatura escrita se pudo cultivar el relato circunstanciado, pudo hacerse la descripción y el análisis de los procesos más complejos de la realidad social, en lo que tienen ésos de contradictorios y en los conflictos a que dan origen. Cierto es que la literatura por su propia naturaleza, carece de la plasticidad visual inmediata que posee la pintura para la caracterización de los acontecimientos o del aspecto de una persona, mas posee, en cambio, una fuerza enorme de influencia ideológica, una enorme capacidad para reproducir mediante la descripción y la caracterización literarias las facetas esenciales de la vida y de la lucha sociales, mostrando los conflictos de la vida en su desenvolvimiento, analizando las vivencias más profundas, exponiendo los matices más finos del pensamiento, dado que el material de la literatura es la lengua, "la realidad inmediata del pensamiento".

Máximo Gorki observó con especial sagacidad esa cualidad de la literatura. Dijo, en uno de sus trabajos: "El escritor... no sólo escribe con la pluma, sino que además dibuja con palabras, y dibuja no como un pintor, que representa al hombre inmóvil, sino que intenta representar a los hombres en constante movimiento, en acción, en sus infinitos choques, en la lucha de clases, de grupos, de individuos"(2).

Es precisamente en la literatura donde pueden reflejarse de manera más completa y regular los complejos nexos de la vida social y su trasfondo. También es la literatura la que nos proporciona una valoración ideológica más honda de los acontecimientos expuestos.

La falta de plasticidad visual de la imagen no es sólo una limitación de la literatura. A ello se debe la posibilidad de conservar tanto la unidad conceptual como la unidad de la imagen si se conduce la atención del lector de un lugar a otro, de un tiempo a otro tiempo. En los límites de una sola obra de arte plástico, sería imposible presentar el fenómeno en su desarrollo, según la concatenación temporal de los acontecimientos o dos sucesos que se den en lugares distintos si bien relacionados por un vínculo causal interno. En cambio la literatura puede hacerlo ampliamente gracias a su naturaleza narrativa.

Al mismo tiempo, la obra literaria, al tender a la representación más completa posible de los fenómenos de la realidad y a su valoración (lo que constituye el objetivo fundamental de la conciencia artística, independientemente del arte a que se aplique), supera hasta cierto punto la falta de plasticidad. Se logra ello mediante la descripción minuciosa del aspecto de los personajes, del lugar de la acción, de la naturaleza, mediante el análisis de las vivencias que esos fenómenos provocan en el protagonista, etc. No tiene menos importancia la aptitud que posee el lector de reproducir mentalmente la parte visual de los acontecimientos descritos basándose en su experiencia de la vida, en la riqueza de sus asociaciones.

Sin embargo, pese a que la literatura supera hasta cierto punto la falta de plasticidad visual, no puede convertir en fundamento de su imagen, como es obvio, la reproducción visual directa de los acontecimientos de la realidad, como hacen las artes plásticas. Ésta es la razón de que se halle tan difundida la literatura ilustrada.

En primer lugar, una serie de ilustraciones a una obra literaria, completan las imágenes que ésta contiene. En segudo lugar, dado que el dibujante, con sus ilustraciones, pone de manifiesto su visión estética —la de un contemporáneo— de los personajes de una obra de arte, las imágenes que él crea constituyen también una obra estética que se ofrece al lector. La ilustración de libros es un exponente de la tendencia, de la conciencia artística a esta-

(2) M. Gorki. *De literatura.* Moscú-Leningrado, 1937, pág. 344.

blecer una interconexión entre las diferentes artes. La amplitud con que la literatura refleja la vida se debe, asimismo, a la riqueza de sus géneros. La literatura épica tiende a presentar en todos sus aspectos las relaciones que existen entre los hombres, ofrece un amplio cuadro de la vida. En tiempos de la literatura oral y en la aurora de la literatura escrita, los vastos cuadros de la vida se creaban en forma de epopeya poética, de poemas épicos, de "bilinas" (por ejemplo "La Ilíada" y "La Odisea", el "Cantar de las huestes de Igor", etc.). Más tarde surgió la forma de la epopeya en prosa, es decir, la novela. Esta forma literaria que alcanzó su madurez en el siglo XVIII, ocupa también un lugar preponderante en la literatura soviética; baste recordar las novelas de A. M. Gorki, A. Tolstói, M. Shólojov. Son afines a la novela, la novela corta y el relato breve, por lo común consagrado a un solo episodio. El relato breve presenta, además, tonalidades líricas.

El segundo género literario es la literatura lírica, que expresa de manera sutil e inmediata la actitud del hombre respecto al mundo que le rodea y a su propio mundo interior, el espiritual.

La lírica se presenta fundamentalmente en forma poética, versificada. En la forma poética, a diferencia de la prosa, se combinan la fuerza narrativa de la literatura y la fuerza emocional con que influye la musicalidad del verso. El ritmo, la rima, la medida, la cadencia musical del lenguaje versificado, unidos a la emotividad lírica de las imágenes, son cualidades indispensables a la poesía, en la cual, hasta cierto punto, se conjugan en un todo las cualidades del lenguaje artístico literario y musical. No es casualidad el que muchas poesías puedan servir de base a obras musicales.

Así, "El profeta", de Pushkin, en la interpretación musical de Rimski-Kórsakov se convierte en una canción —un aria— que plasma en música la riqueza de las vivencias humanas.

La *música,* como la literatura, la pintura, la escultura y otras artes, revela verazmente la vida en imágenes artísticas típicas y proporciona un enorme goce estético. Pero la Sinfonía heroica de Beethoven, la Sexta sinfonía de Chaikovski o el Concierto para piano y orquesta de Jachaturián no son una exposición de determinados acontecimientos concretos, presentados en su desenvolvimiento regular. Tampoco se da en música un lugar determinado; el oyente no puede separar a determinados personajes, ni percibe sus voces ni ve sus actos.

No obstante, la música revela la realidad con enorme hondura y fuerza. El mundo de las vivencias y de las ideas humanas, encuentra en la música su encarnación más brillante, más conmovedora e inmediata. A través del mundo de las vivencias estéticamente generalizadas y transmitidas por la música entramos también en conocimiento, de modo indirecto, de los fenómenos y de las fuerzas de la realidad que han dado origen a tales vivencias.

La materia de la música son los sonidos, organizados en un sistema especial formado en el proceso de un desarrollo secular

de dicho arte. Ese sistema especial de sonidos que se dan en el tiempo, incluye en sí la melodía, la armonía, las estructuras de composición y otros elementos del lenguaje musical.

Sabido es que en el lenguaje hablado se "oyen", gracias a la entonación, todos los matices del estado emocional del hombre. La fuerza expresiva emocional, psicológica e ideológica de la entonación, del timbre del habla es enorme y ha facilitado, sin duda alguna, el desarrollo del sentido por el contenido, por "lo humano" del mundo de los sonidos, por su valor expresivo. Distinta cualitativamente de la entonación del habla, que posee un valor subordinado, la entonación musical constituye el *recurso básico de la música para reflejar* nuestra postura frente a la *realidad*. Gracias al carácter específico de los medios de expresión de la música, la imagen musical tiene un carácter más abstracto y, al mismo tiempo, de más directa emotividad que las imágenes de muchas otras artes.

La entonación musical, lo mismo que la entonación del habla, es la que "expresa" el estado del alma humana. Ahora bien, tal estado no es sino una vivencia basada en el conocimiento del mundo real objetivo. De ahí que, al servir de vehículo hasta a los matices más finos de los estados de ánimo del hombre, la música, en última instancia, refleja facetas de la vida de un determinado grupo social o de una determinada clase en una etapa histórica concreta de su desarrollo social. A través de esas vivencias transmitidas por la música, quien escucha en cierto modo llega a conocer indirectamente las ideas y los acontecimientos que engendraron los correspondientes estados de ánimo y sentimientos. La música los lleva hasta el oyente en brillantes imágenes emotivas y contribuye a educar al hombre en el sentido de que adopte frente a los aspectos y a las cualidades de la realidad reflejada en la música, una actitud digna de su época.

Además, para la música posee un valor específico el hecho de que en la mayor parte de los casos el compositor no se propone "representar" mediante recursos musicales determinados "cuadros", "asociaciones" visuales y ni siquiera sonoros, sino que su intención es revelar de manera directa la belleza estética de las vivencias y de los sentimientos humanos en su desarrollo. El oyente, afanoso de obtener una percepción estética plena y de satisfacer su despierta fantasía artística, "acaba de dibujar" en su imaginación la imagen musical: surgen en él las correspondientes asociaciones visuales. También el compositor puede proponerse crear imágenes musicales concretas y precisas cuando compone obras programáticas, es decir, inspiradas en algún tema o texto literario.

El carácter programático constituye un medio poderoso para que el asunto de la obra musical sea concreto, para plasmar con precisión en la música determinados fenómenos y acontecimientos de la vida. De ahí que no se deba subestimar la música programática como una de las formas importantes de la creación musical.

Sirve como criterio de la música programática, en unos casos,

una línea de desarrollo aplicada a un determinado asunto dramático ("Romeo y Julieta", de Chaikovski); en otros, una brillante "plasticidad" de la imagen, destinada a poner de relieve la idea general de la obra (introducción a la ópera de Musorgski "Jovánschina"). No es raro que los diversos "tipos" de carácter programático se complementen mutuamente (la primera parte de la Séptima sinfonía de Shostakóvich contiene una nítida plasticidad y un claro desarrollo en imágenes del asunto).

La conciencia artística del hombre tiende a combinar las peculiaridades de la música con reproducciones de los acontecimientos de la realidad más concretas y definidas de lo que cabe alcanzar mediante la pura música instrumental. A ello se debe la ligazón de la música con el lenguaje vivo, con la palabra, cosa que hace a la primera más concreta en lo que se refiere al asunto. De ahí que obras musicales como la canción, el oratorio y la ópera alcancen en nuestro arte amplio desarrollo.

El elemento que sirve de sostén básico a la imagen musical es la melodía. Es ella la que, nutrida por los profundos hontanares del canto popular, define el carácter de la imagen en música. "Presencia constante de la melodía a lo largo de toda la obra" dijo el académico B. V. Asáfiev refiriéndose a la Sexta sinfoní de Chaikovski. Cabe aplicar estas palabras a la obra toda de lo clásicos rusos.

El arte musical clásico y moderno es de una variedad insólita por sus aspectos y géneros.

Al educar a los oyentes en un espíritu humanista, al despertar en ellos el sentido de lo bello, al alentarlos para que realicen hazañas de acendrado patriotismo y de amor al trabajo, la música constituye un medio poderosísimo para la formación de los caracteres humanos.

El vínculo de la música clásica realista con la inextinguible riqueza del arte popular, de la música del pueblo, reflejo veraz y poético de las vivencias y de la mentalidad nacional del pueblo, acentúa el encanto y el hálito de vida de las imágenes musicales, les confiere hondo carácter nacional y popular.

El *teatro* aparece como arte de síntesis en el que se conjugan las diversas artes. El teatro dramático combina en sí elementos de literatura y en cierto grado de música con elementos de las artes plásticas (trajes, decorados; en general, la presentación del espectáculo como tal y sobre todo, de los actores).

La base ideológica y temática del arte teatral es la dramaturgia. Pero sólo el teatro puede revelar plenamente todas las posibilidades artísticas contenidas en la dramaturgia. Los actores encarnan ante los espectadores, las imágenes de los personajes de la obra dramática, los convierten en las "figuras actuantes" del espectáculo.

Mediante su trabajo, los actores dan cuerpo a la idea del dramaturgo, subordinan a sí mismos los elementos todos de la presentación del espectáculo, dan vida al texto. La actuación de los

actores es lo que determina la peculiaridad específica del teatro como arte, es lo que le da su encanto artístico único; sin actor no hay posibilidad alguna de crear el espectáculo.

El teatro es apto para mostrar de manera plástica un acontecimiento en su evolución con toda la complejidad y con los rasgos concretos que puede presentar en la vida, y esto es lo que asigna a ese arte el importante lugar que ocupa entre las demás artes.

La gran ventaja del teatro radica en que puede reproducir directamente, ante la mirada del espectador, el curso de la lucha y de los choques entre los intereses personales de los personajes y los intereses colectivos, y con ello, el choque de las fuerzas históricas y sociales que se encuentran en la base de los fenómenos. Sin lucha de opiniones, de sentimientos, de conductas, no es posible desarrollar la acción teatral y se haría imposible representar el espectáculo mismo. Los personajes que se limitan a razonar y no actúan, son hostiles a la naturaleza propia del teatro, son meros declamadores sin alma, no héroes de la realidad viva.

El teatro se diferencia de la literatura por el hecho de reproducir la realidad en lo que tiene ésta de relieve visual, inmediato; de la pintura, por representar el *dinamismo*, el *desarrollo* de acontecimientos y caracteres.

A diferencia de las obras de literatura, de pintura y de escultura, el espectáculo teatral existe sólo mientras dura la actuación de los actores; en cambio, el libro, el cuadro, una vez creados, existen constantemente, y en cualquier momento pueden ser objeto de la percepción artística. Al mismo tiempo, la pintura tiene la posibilidad de introducir en el acontecimiento representado una gran cantidad de detalles y matices visuales de importancia esencial para la comprensión de la imagen, percibidos durante la prolongada contemplación de un cuadro. Una característica plástica tan desarrollada, no puede darla el arte teatral. En escena vemos no personas dibujadas, sino actores vivos; no vemos un momento característico, sino el desarrollo de una cadena de acontecimientos. Un cuadro se puede contemplar durante media hora, durante una hora entera. En el espectáculo durante ese tiempo la acción ha avanzado mucho y está sujeta a un incesante cambio. Por otra parte, el texto de la obra dramática, precisamente porque lo representan los actores, en cierto sentido se encuentra limitado en lo tocante a posibilidades, comparado con la literatura narrativa, lo que cabe demostrar mediante la simple comparación entre lo que es una obra teatral y lo que es una novela. Lo que sucede en la escena transcurre ante los ojos del espectador. Por boca del actor, el dramaturgo puede hablar de los acontecimientos que se producen en la escena, pero esto constituye un aspecto subordinado en el desarrollo de la propia acción teatral. Tal es, precisamente, el motivo de que el espectáculo no pueda recurrir tan ampliamente a los procedimientos característicos de la novela para reflejar y valorar la realidad. La novela, al ofrecer un amplio cuadro de

la vida social de la época, introduce en su narración, por lo común, una trama múltiple, con varias líneas de desarrollo, relacionadas entre sí. A lo largo de muchas páginas en la novela se pueden describir y analizar los pensamientos y los sentimientos de un personaje independientemente de que éste los manifieste o no; en el espectáculo teatral todo ha de ser descubierto y revelado en el transcurso de la acción escénica mediante la palabra o la mímica del actor.

"El drama —dice León Tolstói— en vez de contarnos la vida toda del hombre, ha de ponerle en tal situación, ha de armar tal embrollo que al deshacerlo aquél se muestre tal cual es"[3].

La clara integridad de los acontecimientos reproducidos por los actores, el dirigirse directamente a grandes masas de pueblo asistentes al espectáculo, hacen del teatro un arte de síntesis, con una enorme fuerza de acción ideológica y estética, capaz de impresionar emocionalmente al espectador y de interesarle por los ideales sustentados en la obra.

Al lado del teatro dramático, existe también el *musical*. A diferencia de lo que ocurre con el primero, la música no ocupa, en el segundo, un lugar subordinado, sino que posee una importancia decisiva para revelar las particularidades artístico-ideológicas del espectáculo.

El teatro musical, por su origen, no es menos antiguo que el dramático. Es más, en diferentes períodos históricos, por ejemplo, en la Grecia del siglo V anterior a n. e., todo espectáculo teatral comprendía en gran escala canto y música. Tan sólo en el ulterior desenvolvimiento de la cultura se produjo una división más o menos precisa del arte teatral en teatro dramático (tragedia, drama y comedia) y musical (ópera y opereta).

El *ballet* surgió por la adaptación de la antigua danza griega al teatro. Carece de texto dramático. Diríase que esta circunstancia ha de reducir el alcance y la amplitud de cognición de los fenómenos de la vida en toda su diversidad. Mas una afirmación tan rotunda sería errónea. Es indiscutible que el acontecimiento representado en el ballet no puede ser reproducido y entendido con la misma claridad que en el drama o en la ópera en todos los aspectos. Los pensamientos, las acciones, los sentimientos no expresados por medio de la palabra, no se perciben con tanto rigor lógico. Mas, por otra parte, la unidad de la música y de los rítmicos movimientos del cuerpo que danza, funden la imagen de las vivencias musicales con la vivencia de la belleza de la que podríamos llamar imagen escultural del hombre, en una unidad artística que no se da en ninguna otra arte.

El extraordinario encanto del ballet radica en la belleza poética de los movimientos del hombre, en la idoneidad que éstos poseen para dar expresión plástica al estado personal del espíritu del hombre, a sus vivencias y sentimientos. El ballet combina la

(3) A. B. Goldenweiser. *Junto a Tolstói*, t. I, Moscú, 1922, pág. 90.

fuerza y la expresividad de la música con la plasticidad de la escultura, que adquiere, así, movimiento, desarrollo en el tiempo, carácter de escultura viva.

Los ballets de Chaikovski, de Glazunov y de los maestros del ballet clásico extranjero, se representan con éxito en la escena soviética. Los compositores y maestros de baile soviéticos han creado varios espectáculos de ballet brillantísimos, como "La llama de París", "La fuente de Bajchisarai" y "Romeo y Julieta". De la escuela rusa y soviética de ballet ha salido una pléyade de ejecutantes con tal espíritu de iniciativa que han asegurado a nuestro ballet un puesto de primera fila en el mundo entero.

El *cine* es el arte más joven, pero el que posee un mayor carácter de masas. Ya en 1920, V. I. Lenin, en una conversación con A. V. Lunacharski, observó que "de todas las artes, la más importante para nosotros es el cine"(4).

En efecto, el cine, cuyos orígenes recuerdan perfectamente los ancianos de nuestro tiempo, se ha convertido a pasos de gigante no ya en el arte más popular, sino, además, en un arte que se hace eco de manera viva y muy variada de los problemas más candentes de la vida social. Son inmensas las posibilidades del cine en el terreno de la propaganda, de la educación, del arte y del conocimiento.

El arte cinematográfico se formó tanto gracias a que se daban las premisas materiales y técnicas de su existencia como porque surgieron en la sociedad necesidades estéticas que requerían un nuevo tipo de arte de masas.

Sólo el alto nivel alcanzado por las ciencias naturales, la física, la óptica, la industria y técnica de la maquinaria, hicieron posible la aparición de la tecnología y de los aparatos —todo ello tan complejo— del cine, se logró elaborar el principio y el método de la filmación, de la proyección de las imágenes móviles, y, más tarde, de la reproducción de los sonidos y del color.

Así como la aparición de la escritura y, más tarde, de la imprenta, amplió de modo inconmensurable las posibilidades artísticas y la esfera de acción de la palabra, la posibilidad de difundir las obras cinematográficas en centenares de copias, conservando todas las cualidades del original artístico, el poder influir simultáneamente sobre centenares de miles y millones de personas, ha desempeñado un enorme papel progresivo.

En este sentido, el cine no sólo ha constituido una especie de arte complementario de las artes plásticas (como si llegara al movimiento por medio de la imagen) sino que también ha ensanchado y modificado las posibilidades artísticas de las artes como espectáculo, del teatro, del ballet y otras; se ha convertido cualitativamente en un nuevo tipo de esta clase de arte.

El círculo de espectadores de un film, supera en mucho al de los de los otros espectáculos. Las sesiones de un film pueden re-

(4) *Lenin acerca de la cultura y del arte*, pág. 529.

petirse infinidad de veces sin las contingencias que puedan darse en un espectáculo teatral por lo que respecta a la calidad y a la perfección de la imagen artística.

Una de las particularidades esenciales del cine estriba en la original combinación que en él se da de los principios de las artes plásticas y del arte como espectáculo.

El cine mudo surgió al ser transformada la representación inmóvil de la imagen en otra que se mueve y desarrolla en el tiempo; el cine sonoro a su vez ha puesto de manifiesto la naturaleza del cine como espectáculo, como una de las artes que tienen un valor de síntesis.

Ante los ojos del espectador de cine se desarrolla una serie de acontecimientos. El espectador ve moverse a los actores en un determinado medio, oye su lenguaje, percibe la música que acompaña al film. Un determinado suceso de significación social se revela ante el espectador con toda la plenitud de concatenaciones y relaciones mediatas.

Al mismo tiempo, el cine, ligado en sus raíces a la fotografía artística y al grabado en color (películas de dibujos) se diferencia del teatro. En éste actúan directamente ante el espectador personas vivas: los actores; en el cine, el espectador ve sólo reproducciones artísticas de la actuación de los actores. A diferencia del teatro, el cine puede introducir en la imagen que se desarrolla, la representación del paisaje y, en general, del ambiente auténtico en que el hombre se desenvuelve. El cine reproduce de manera verídica y con gran expresividad artística las ciudades, las aldeas, las montañas, los lagos, los bosques, la gran variedad y riqueza de la tierra natal. Es como si el espectador siguiera a los personajes del film; sale a los campos, se encuentra con distintas personas y se traslada libremente —esto es lo principal— de un lugar de la acción a otro. Todo ello amplía de manera ilimitada las posibilidades de la representación artística de la vida en el cine.

En el cine desempeña un importante papel el aspecto plástico, que presenta su carácter específico en comparación con la pintura.

En pintura es posible contemplar largo rato la representación de un determinado acontecimiento, que no cambia ni se mueve a los ojos del espectador. Cabe concentrarse en la percepción de complicadísimas relaciones cromáticas, de los matices de la forma plasmada. En pintura son casi infinitas las posibilidades para transmitir la riqueza toda de la realidad, para dar al color los finísimos matices de la expresión psicológica.

En el cine, la imagen se percibe en movimiento, en su desarrollo. Resulta, simplemente, imposible contemplar durante largo rato y concentrándose, todos los matices pictóricos de la representación que se dan en las interrelaciones constantemente "estáticas". Ello exigiría que la acción se detuviera, con lo cual se alteraría la integridad del espectáculo cinematográfico. La per-

cepción del color, del aspecto pictórico de la realidad en el cine presupone una "incorporación" estética de la fuerza expresiva de la escena y del desarrollo de las impresiones pictóricas del espectador. Ello no ha de trocarse, sin embargo, en una imitación de toda la riqueza de color de la pintura, pues el nivel actual de la fotografía en color no permite competir con ésa. El no comprenderlo así hace que el cine en color presente cierta bastedad y chabacanería, al modo de los carteles primitivos, o bien una intencionada estilización, etc. Es más, cualquiera que sea el nivel que alcance la fotografía en color, el carácter con que éste se utilice será algo distinto en cine y en pintura. Es necesario tener en cuenta la peculiar "inercia luminosa", la semitransparencia del color en la pantalla y, sobre todo, el hecho de que el color, en el cine, lo mismo que el film en su conjunto, se percibe en movimiento, en desarrollo, y no puede ser objeto de una larga contemplación, como en la pintura.

Las posibilidades estéticas educativas y de formación ideológica del cine no han alcanzado un pleno desarrollo en la cultura capitalista.

En el régimen capitalista, el cine se ha convertido en una empresa de lucro, en una de las ramas de la producción privada. Es natural que los reaccionarios aprovechen a menudo el arte cinematográfico para embrutecer a las masas, como instrumento de calumniosa agitación contra los ideales de humanismo y de progreso.

En contraposición a ellos, los cineastas progresivos del extranjero, aprovechando la experiencia del cine soviético y contando con el apoyo de las organizaciones sociales democráticas, crean obras hondamente verídicas y de alto valor estético. Aunque el cine progresivo en el mundo capitalista no puede romper el predominio de los monopolios cinematográficos de espíritu imperialista, es, a pesar de todo, en él, donde encuentran su afirmación las ideas de la cultura democrática, donde se resuelven, pese a todo, grandes problemas artísticos. A él pertenecen, por ejemplo, los films de los maestros progresivos del cine italiano y francés.

El cine soviético, joven, pero ya con gloriosas tradiciones de alcance mundial, posee una enorme fuerza de cognición y constituye un poderoso medio de educación ideológica y artística de las masas, pese a algunas producciones desafortunadas.

## § 2. Arquitectura

La arquitectura se halla unida a la evolución de las fuerzas productivas de la sociedad. Las construcciones arquitectónicas, aparte raras excepciones, se erigen para satisfacer determinadas necesidades del pueblo en lo tocante a la producción, a la vida social y a la existencia del hombre. La primera e ineludible exigencia que se presenta a la arquitectura es que la construcción

esté en consonancia con los objetivos prácticos que se le asignen, que sea práctica y cómoda.

La arquitectura proporciona el medio, creado por el trabajo humano, en que transcurre la vida del hombre.

La construcción arquitectónica se contrapone al medio natural como una especie de nuevo medio creado por el hombre. Constituye un espacio delimitado respecto a la naturaleza y destinado a la vida social del hombre, a su trabajo y a su descanso.

La arquitectura pone al hombre al abrigo de la lluvia, del viento, de los bruscos cambios de temperatura, organiza el espacio de acuerdo con las necesidades materiales y espirituales del ser humano. Se crea un mundo de formas arquitectónicas artísticas que van aparejadas a su fin utilitario y que son un exponente del carácter de la vida social, del nivel material y espiritual del desarrollo de la sociedad. Esta particularidad de la arquitectura, realzada y desarrollada conscientemente por el hombre, hace que la arquitectura constituya una de las formas de la cultura material estrechamente vinculada a la actividad productiva de la sociedad y sea, a la vez, un arte.

Es muy grande la importancia social y educativa de la arquitectura, su valor específicamente artístico como arte que influye sin cesar sobre las masas populares.

La construcción arquitectónica en sus proporciones, en el carácter de sus correlaciones espaciales, en su correspondencia con la naturaleza circundante y con otros edificios manifiesta la función social que está destinada a cumplir. Este hecho de por sí determina ya el significado estético de la construcción arquitectónica.

La "humanidad" de la arquitectura, la manifestación plástica que en ella encuentran los intereses sociales, el carácter de su función, dan valor estético a cualquier edificio, sea casa, fábrica, teatro o palacio. El aspecto estético de la arquitectura se revela con especial plenitud en los edificios de carácter social, relacionados con la actividad del Estado, con la vida ideológica y cultural de la sociedad. Los edificios destinados a constituir un centro de la actividad social son los que poseen, naturalmente, una significación ideológica y estética más profunda.

Por el carácter de su función, por la riqueza de sus formas espaciales y volumétricas, por la fuerza expresiva de su estructura arquitectónico-ornamental, la arquitectura pone de manifiesto la belleza de la vida de la colectividad social, la medida en que esta colectividad domina la naturaleza y el carácter de su concepción del mundo.

La simplicidad de formas, la monumentalidad y la primitiva precisión geométrica de una pirámide egipcia, la falta de toda proporción armónica entre el volumen de la pirámide y la medida del hombre vivo; finalmente, el sentido ritual y mágico que se confería a la pirámide, construida sin propósito alguno de dar satisfacción a las necesidades reales del pueblo, reflejan con sin igual elocuencia el régimen de vida del despotismo esclavista

oriental. La severa geometría de semejante monolito arquitectónico, cuya majestuosidad anonada al hombre, parece llamada a afirmar la inmutabilidad del poder despótico, el poder sobrenatural del faraón. Al mismo tiempo, la pirámide constituye una patente encarnación de la fuerza creadora del trabajo humano, aunque sea impersonal, y ello determina la medida del valor estético objetivo de su imagen.

En contraposición al arte del antiguo Egipto, la arquitectura clásica de Grecia nos revela el ideal de belleza y perfección del hombre como miembro de una colectividad de ciudadanos libres en la sociedad esclavista. Así el Partenón fue edificado por los atenienses en la Acrópolis como centro de la vida cultural y social de la ciudad-estado. Los grandes méritos del Partenón radican en el buen sentido con que se utilizaron las posibilidades de la técnica de la construcción de aquel tiempo, en la honda conexión existente entre el aspecto artístico y formal de la arquitectura y el destino del edificio y de la construcción. La clara distribución de sus medidas, la armonía de sus proporciones, la hilera de columnas, bellamente dispuestas, que sostienen sin dificultad el peso de la techumbre, causan la impresión de monumentalidad y de gozosa fuerza a la medida del hombre. Así como la pirámide anonada, el templo griego afirma la belleza y dignidad del ser humano, es una expresión de humanismo, civismo y optimismo. Las facetas características de la vida y de la concepción del mundo de la democracia esclavista en su época de esplendor encuentran una magnífica plasmación en la arquitectura griega del siglo V antes de n. e.

La fuerza artística peculiar de la arquitectura, no estriba en la exposición concreta de determinados acontecimientos y fenómenos de la vida: la arquitectura no representa al templo o al palacio, sino que ella misma constituye el templo o el palacio construidos. La naturaleza artística expresada en imágenes de la arquitectura se halla indisolublemente ligada a la clara revelación del valor estético de la función social por la que se erige la construcción arquitectónica.

Claro está que en arquitectura no todo se reduce a la comprensión estética y por imágenes de los elementos que se dan en la construcción del edificio. Pero los ornamentos arquitectónicos (si están relacionados con la finalidad social del edificio, con el papel que desempeña éste en la vida de la sociedad) no han de entrar en contradicción con la congruencia de sus formas respecto a su destinación.

Es obvio que los ornamentos suntuosos en forma de columnas, cornisas, capiteles complicados, lujosas jambas y elementos análogos no conferirán valor artístico ni sentido ideológico al edificio arquitectónico si éste no responde a su finalidad, si no va dirigido a satisfacer en grado máximo las necesidades del pueblo.

Los arquitectos, al igual que los maestros de cualquier otro arte, tienden a expresar mediante sus construcciones de la manera más concreta y clara posible las ideas de su época.

La particularidad del lenguaje artístico de la arquitectura, sus posibilidades y tareas específicas, señalan también el lugar que a la arquitectura le corresponde entre las otras artes.

No pueden llevar a ningún resultado positivo los intentos de convertir la construcción arquitectónica misma en una representación o en un símbolo plástico. El fundamento de la imagen en arquitectura, la fuerza expresiva ideológica y estética del edificio quedan en tales casos alterados por la subordinación de la idea arquitectónica toda al elemento escultórico, representativo.

En efecto, si se compara una columna egipcia de la Antigüedad (columna que disimula su papel como parte de un todo arquitectónico y es transformada, por este motivo, en la representación de una flor de loto), con una columna griega del orden dórico o jónico, se llega a la conclusión evidente de que la columna griega cumple su finalidad con mejor acierto y más en consonancia con la cualidad expresiva ideológica y estética de la arquitectura. La columna griega participa en la creación de una imagen arquitectónica única, forma una parte orgánica de un todo arquitectónico bien definido y majestuoso, que plasma en sí los ideales humanistas y cívicos de la Grecia clásica. Su valor constructivo resulta evidente. La columna como flor de loto oculta la verdadera naturaleza de la arquitectura, no permite que se manifiesten las posibilidades contenidas en la imagen arquitectónica como tal.

La tendencia a la representación de carácter simbólico, habitual en los primeros estadios de la arquitectura, es un exponente de falta de madurez en dicho arte; mas, en los tiempos modernos, la tendencia a la representación simbólica posee un carácter abiertamente formalista y lleva a la creación de edificios absurdos, incómodos, falsos desde el punto de vista ideológico y estético, edificios que afean el aspecto de las ciudades.

En la arquitectura soviética se sigue otro procedimiento para dotar a las construcciones arquitectónicas de los elementos concretos necesarios de expresividad e incluso temáticos. Los arquitectos tienden a poner de manifiesto de manera clara el enorme contenido ideológico de la construcción arquitectónica completándolo directamente con elementos de las artes plásticas.

La construcción arquitectónica, sobre todo la de carácter social, ofrece múltiples posibilidades para la aplicación de estatuas, relieves y pinturas monumentales. Ahora bien, la escultura y la pintura no sólo decoran la arquitectura, sino que al entrar en íntima ligazón con ella, revelan de manera complementaria el sentido de la obra arquitectónica, plasman en sus imágenes concretas las ideas que han inspirado la edificación arquitectónica. Semejante combinación redunda en beneficio tanto de la arquitectura como de la escultura.

El metro de Moscú constituye un ejemplo de tal síntesis de la arquitectura y de las artes plásticas. Las magníficas estaciones subterráneas en cierto modo encarnan de manera concreta la belleza y la alegría de nuestra vida. Los rasgos que las caracteri-

zan son el majestuoso aspecto de las salas —expresión del poder que posee el trabajo del hombre soviético, exponente de la victoria de la colectividad humana sobre las fuerzas de la naturaleza—, la manifiesta congruencia del todo, el jubiloso espíritu de la ornamentación.

Es significativo, entre otras cosas, el que los temas en que se inspiran sus esculturas y relieves estén condicionados por la relación en que se encuentra la estación del metro con determinados edificios públicos y con el distrito de la ciudad en que se halla edificada (por ejemplo, los temas deportivos en la estación que corresponde al estadio "Dínamo"). La severa majestuosidad y la fuerza contenida del vestíbulo superior de la estación "Kalazhskaia", conjugadas con los relieves que representan combatientes soviéticos, concretan la imagen del conjunto arquitectónico y escultórico como imagen de la victoriosa fuerza y de la grandeza de la potencia soviética. Sin embargo, no siempre se ha acertado con el sentido de la medida en la ornamentación, y algunas estaciones se han convertido en suntuosos palacios.

De ese modo la arquitectura combinada con la escultura y la pintura monumentales, da carácter artístico a la ciudad en que vive el hombre soviético. La arquitectura influye diaria y consecuentemente sobre el sentimiento estético del hombre, le educa artísticamente, plasma el régimen de vida de la sociedad soviética, el mundo de las ideas y sentimientos de dicha sociedad.

Es necesario detenerse en lo tocante al problema de los géneros arquitectónicos.

La arquitectura que, como ya hemos indicado, no forma parte de las artes plásticas en el sentido estricto de la palabra, estructura su sistema de géneros artísticos o mejor dicho, en el presente caso, de tipos arquitectónicos, en función de las necesidades sociales del hombre.

Desde este punto de vista, los géneros o tipos arquitectónicos, son: la arquitectura de la vivienda, la arquitectura social y civil con todas sus subdivisiones, y, en cierta medida, la arquitectura al servicio directo de la producción de bienes materiales (fábricas, estaciones, etc.).

El género arquitectónico social y civil en el sentido estricto de la palabra fue el que alcanzó mayor desarrollo en el pasado. No podía ser de otro modo. Por su propia naturaleza, por la abundancia de posibilidades para influir ideológica y estéticamente por medio de imágenes artísticas, por estar al servicio de las necesidades sociales, debía ser el género arquitectónico fundamental, rector.

La aptitud de la arquitectura para encarnar en sus obras el espíritu de la sociedad, la estructura y el régimen de la misma, para unir a los intereses de una determinada clase, los sentimientos, los pensamientos y la voluntad de las amplias masas, encuentra su expresión más completa en la arquitectura social y civil.

La historia de la arquitectura y, en primer lugar, la historia de la arquitectura de las épocas progresivas, ha dejado grandes

obras maestras sobre todo en ese género (arquitectura clásica, arquitectura del Renacimiento, gran arquitectura rusa, especialmente de la época clasicista), obras que todavía hoy conservan su valor. Sin embargo el género arquitectónico social y civil se mantuvo en el pasado al margen y en contraposición con los otros géneros arquitectónicos que no alcanzaron su verdadero desarrollo.

En régimen socialista, la correlación de los géneros arquitectónicos varía un poco. El crecimiento de las necesidades materiales y culturales del pueblo, el carácter creador del trabajo liberado, convertido en cuestión de honor, valentía y heroísmo, la unidad de los intereses personales y sociales, ejercen una influencia decisiva tanto sobre el contenido de las imágenes arquitectónicas como sobre los mismos géneros de la arquitectura. Aparecen, éstos, en íntima interconexión y unidad. La arquitectura social y civil conserva su papel preponderante (nuevo edificio de la Universidad de Moscú, teatros, palacios de cultura, clubes, etc.); pero se presenta como género arquitectónico rector en un complejo único, en el cual cada vez va adquiriendo más importancia la arquitectura de la vivienda, de la que son magníficos ejemplos el grandioso plan de reconstrucción de Moscú, el grupo de viviendas de "Novie Cheriómushki" y otros conjuntos arquitectónicos

La arquitectura de la vivienda forma una parte orgánica de la ciudad socialista. La edificación en masa, el facilitar al hombre soviético viviendas cómodas y bellas, constituye uno de los objetivos capitales de nuestra arquitectura. Sustituir la preocupación por las viviendas cómodas y bellas por la suntuosa ornamentación de la fachada, no puede llevar a la solución justa y perfecta no ya del aspecto económico de la cuestión, sino ni siquiera del estético.

Se va convirtiendo en un género arquitectónico importante, que refleja la grandeza y la belleza del trabajo social en la sociedad soviética, la arquitectura de la producción. Puentes, canales, presas, no son únicamente construcciones puramente técnicas, sino, además, expresión de la fuerza creadora del trabajo del pueblo. En este sentido puede servir de brillante ejemplo la arquitectura del canal navegable Volga-Don "V. I. Lenin".

En la época soviética alcanza grandiosas posibilidades el urbanismo como forma suprema del desarrollo armónico de todos los géneros arquitectónicos en un complejo encaminado a satisfacer las múltiples necesidades de la colectividad humana. La edificación, según un plan, de poblados enteros y de ciudades considerados como un todo único constituye la forma más elevada de la creación arquitectónica.

El urbanismo como ciencia y como arte surgió ya en la más remota antigüedad (planeamiento de ciudades en la Grecia de los siglos V-III antes de n. e. y en la antigua China). Pero como principio de vigencia constante y rector que da carácter a la edificación, empieza a darse tan sólo en la época socialista. En la sociedad socialista se ponen de manifiesto las grandes posibilida-

des de la arquitectura al crear ingentes conjuntos arquitectónicos en los que participa la propia naturaleza, transformada y sometida por el hombre, sobre la que se percibe la impronta de la actividad creadora del mismo.

## § 3. Escultura

La escultura, como la pintura, es un arte plástico. Representa mediante imágenes visuales la vida de la sociedad y, en primer lugar, la figura y la actividad del hombre, de la colectividad humana. Al representar al hombre, lo reproduce en una auténtica forma volumétrica tridimensional, lo presenta con corporeidad real, con materialidad. La escultura utiliza materias duras capaces de resistir la acción destructora del tiempo: madera, arcilla cocida, piedra, metal. De ahí la peculiaridad del lenguaje artístico de la escultura de bulto: una especial plasticidad y una perceptibilidad tangible de la imagen, como si tuviera existencia real en el espacio que la circunda.

Estas cualidades diferencian radicalmente la escultura —ante todo la escultura exenta— de la pintura que representa a las personas y el ambiente que las rodea por medio del color y del claroscuro en la superficie de un cuadro. El pintor crea la materialidad y la tridimensionalidad imaginarias de personas y objetos que se encuentran en un espacio ilusorio, no en un espacio real. El escultor funde en bronce o talla en piedra un trasunto de hombre vivo. Luego coloca la estatua en un medio espacial que realmente existe, en una sala o en una plaza, donde el espectador puede contemplarla. Además, la estatua queda iluminada por la luz real —natural o artificial— de la sala o del lugar dados. En cambio, el pintor, al representar acontecimientos importantes de la vida social, a personas y objetos que las rodean, presenta al mismo tiempo que las figuras, la iluminación y el medio espacial en que éstas parecen encontrarse. Perdiendo en lo que concierne a la perceptibilidad corporal de las figuras, porque no es posible contemplarlas desde distintos puntos de vista, la pintura posee mayor amplitud de recursos para la reproducción directa de la realidad en sus vínculos y relaciones mediatas.

Aparte de esta diferencia, a menudo se indica también que la pintura, gracias a sus colores, reproduce la polícroma gama del mundo, mientras que en escultura el color es el de la materia que se emplea para esculpir, tallar o modelar y no el de los objetos representados. Sin embargo, esta aseveración no resulta totalmente correcta. La escultura no siempre, ni mucho menos, es ajena a la reproducción del color del objeto. Sabemos de obras escultóricas pintadas por el escultor. Así ocurre, por ejemplo, con la escultura esmaltada de color (así la de Luca della Robbia, del siglo XV, la de los maestros escultores S. Orlov, Z. Bazhenova y otros).

Junto a la escultura policromada existe la escultura en color, es decir, la escultura ejecutada combinando materiales de color, como por ejemplo la estatua de Atenea de Fidias. El vestido y el casco de esa estatua estaban hechos con láminas de oro; las partes descubiertas del cuerpo, con láminas de marfil embutidas en el armazón de la figura.

Sin embargo, el papel del color en la escultura es distinto del que desempeña en la pintura. Para ésta, el color, junto con el dibujo y el claroscuro, constituye uno de los recursos fundamentales para la reproducción de la realidad y para dar vida a la obra.

La escultura, en cambio, reproduce la realidad modelando o tallando una figura en volumen. El color sólo puede aumentar la impresión de vida de la imagen de bulto, sólo puede completarla.

La peculiaridad del lenguaje artístico de la escultura determina, hasta cierto punto, la esfera de posibilidades del arte escultórico para reflejar la realidad. Una de las propiedades valiosas de la escultura, como ya hemos dicho, estriba en la corporeidad, en la materialidad de sus figuras. La escultura no sólo proporciona una representación más directa de las formas y proporciones del cuerpo humano, de la expresividad de la mímica y de gesto, sino, además, de la posición de la figura en el espacio. Todavía es más importante el hecho de que el espectador pueda contemplar la imagen esculpida desde distintos puntos de vista, es decir, puede percibir toda la riqueza y variedad de la figura humana en sus diferentes aspectos.

La precisión que ofrece la silueta de la estatua o de un grupo estatuario, la firmeza y resistencia de los materiales empleados en escultura hacen que sus obras sean más idóneas que las pictóricas para adornar las plazas y las partes exteriores de las construcciones arquitectónicas.

Diríase que la peculiaridad de la escultura hasta cierto punto limita sus posibilidades cognoscitivas por medio de imágenes. Sin embargo, las denominadas partes "limitadas" de la escultura están íntimamente vinculadas a sus características positivas como arte.

No podemos imaginarnos, por ejemplo, la representación de un paisaje en una escultura exenta. En este tipo de escultura, la naturaleza que rodea al hombre, el medio en que éste se mueve y, sobre todo, las interrelaciones entre medio y hombre, pueden plasmarse sólo indirectamente en la medida en que podemos evocarlos recurriendo a ciertos rasgos y aspectos contenidos en la figura misma del ser humano. En efecto, difícilmente resultaría posible, en la escultura exenta, representar de manera directa la aurora vespertina y los suaves cendales de la niebla al elevarse de la tierra húmeda. Tampoco es probable la reproducción del habitáculo en que se mueve el hombre. Sabemos que en la escultura soviética se representa al obrero, pero no conocemos esta-

tuas o grupos escultóricos que representen una fábrica en que trabajen obreros.

La escultura se concentra en la creación de la imagen típica del hombre. Sirve magníficamente para el retrato y, en general, pone de manifiesto con extraordinaria fuerza expresiva la belleza física y espiritual del mismo, la riqueza y variedad de caracteres de los hombres soviéticos. En ello radica su grandiosa fuerza educativa.

De lo dicho no se sigue de ningún modo que la escultura a todo bulto haya de ceñirse a toda costa a la representación de una figura o de un grupo, aislados por completo del medio, a pesar de que la escultura, como es natural, revela con especial plenitud la riqueza de la esencia y de la actividad humanas precisamente en la imagen del propio hombre.

En las estatuas de Policleto ("El doríforo"), de Mirón ("El discóbolo") y de Miguel Ángel ("David") en cierto modo se plasma el ideal social del hombre de la época, ideal que se presenta ante el espectador con toda la perceptible materialidad de su existencia. Al mismo tiempo, el movimiento tenso del lanzador del disco, la explosión de ira de David, el raudo vuelo de la "Victoria de Samotracia", el paso hacia adelante, seguro y valiente, del obrero y de la koljosiana, de V. Mújina, nos muestran a los personajes en acción, en sus relaciones con el medio que los rodea o con el presunto enemigo.

Las acciones, la lucha del hombre y su interacción con el medio circundante se llevan a la obra escultórica cuando ello resulta necesario para que la imagen alcance su plenitud vital y artística. Pero semejante representación no se da de manera directa, como en pintura, sino dentro de los límites de las posibilidades artísticas del lenguaje de la escultura, es decir, a través de las figuras mismas. El problema puede resolverse de diferentes maneras. Así como el "David" de Miguel Ángel parece evocar en nuestra imaginación la idea de que existe un enemigo contra el que se dirige la ira del joven, en "Minin y Pozharski", de Martos, vemos otra cosa. El propio medio arquitectónico, el mundo real parece convertirse en parte componente de la imagen artística. Minin exhorta a Pozharski a liberar de los invasores extranjeros el corazón de la tierra rusa. El gesto de Minin señalando a Pozharski las murallas del Kremlin de Moscú, incorpora en cierto modo la plaza Roja y el Kremlin a la solución del tema por medio de la imagen. Brillante ejemplo de la integración de una estatua en su ambiente real nos lo ofrece el monumento erigido a V. I. Lenin en la Central Hidroeléctrica Zémo-Avchálskaia, obra de I. Schadr. En la central , destacándose sobre el fondo de las montañas, se eleva una majestuosa estatua en bronce de Lenin. Con un gesto de la mano, todo energía y fuerza, señala Lenin la presa de la central hidroeléctrica, el río de montaña domado por la voluntad del hombre socialista. De este modo el conjunto arquitectónico y en general el medio ambiente que rodea la escul-

tura, se convierten hasta cierto punto en parte de una composición artística única y ayudan a eliminar el aparente aislamiento de la obra escultórica, permiten alcanzar la polifacética plenitud en la representación de la vida, plenitud hacia la que tiende todo arte.

Lo que aseguró el éxito de esas soluciones artísticas tan distintas se debe a que los escultores no alteraron la integridad y la plasticidad significativa de la imagen escultórica, elementos de los que dependía la fuerza de convicción y el realismo de la obra en conjunto. Sin despojar a la imagen de sus cualidades específicas, de manera indirecta y por medio de la figura del personaje y de su acción, los escultores encontraron la manera de mostrar el medio circundante, el carácter y la estructura de las relaciones de producción.

En la época capitalista, la escultura ha entrado en un período de larga crisis, cuyas causas radican no en la supuesta incapacidad del lenguaje de la escultura para resolver las tareas que plantean las necesidades de la vida, sino en el hecho de que la realidad capitalista no favorece la creación de una imagen de hombre heroico, íntegro en el sentido espiritual y físico; radican, dichas causas, en el hecho de que la ideología burguesa dominante es hostil a la solución auténtica de un problema semejante. Ello no excluye, naturalmente, la posibilidad de que algunos artistas puedan rebasar por lo menos en parte los límites de su propia concepción burguesa del mundo (por ejemplo A. Rodin, C. Meunier y otros artistas de vanguardia) y crear en esa época importantes obras realistas.

La realidad socialista al estimular un florecimiento nunca visto de la personalidad en todos sus aspectos, del hombre que vive haciendo suyos los intereses de la sociedad en su conjunto, sienta las premisas de un auténtico esplendor de la escultura. El espíritu de alta conciencia cívica del hombre soviético, su patriotismo, el carácter heroico de su actividad, la unidad de intereses individuales y colectivos hacen que la imagen del hombre creador del comunismo sea diáfana, propicia para su plasmación escultórica. El florecimiento de la arquitectura social, desconocido en la sociedad capitalista, sirve de fondo y medio a la escultura monumental.

La grandeza de las empresas y de los caracteres de los hombres soviéticos constituye la base de la que surge la escultura del socialismo, densa de contenido ideológico, próxima al pueblo. Y a pesar de que el contenido fundamental de nuestra escultura es, como habitualmente, la imagen plásticamente acabada del hombre soviético (desde el busto hasta la figura monumental) no aparece dicha imagen como estática y cerrada en sí misma. Al contrario, la escultura, en la mayor parte de los casos, se esfuerza por mostrar al hombre soviético en acción, en lucha por la nueva sociedad. De ahí que con frecuencia tanto en el retrato escultórico

como en el monumento, se refleje el movimiento, se presente al hombre lleno de pasión, animado por una gran idea.

Así son las esculturas de Lenin en la serie de N. Andréiev, en las que se le ve ya sumido en honda meditación, ya escribiendo, ya como tribuno que se dirige a las masas. Así es la figura de Lenin —como inspirado creador— en el monumento que se le ha erigido en Uliánovsk, obra de Mánizer. Así es la estatua "Sergó Ordzhonikidze" de V. Ingal y V. Bogoliúbov, en la que con el gesto dinámico del tribuno se subraya el heroico optimismo y la plenitud de vida del luchador, del constructor. Así son, llenos de enorme energía vital, poniendo de manifiesto la belleza moral del hombre soviético, los retratos de A. S. Smirnov —dos veces héroe de la Unión Soviética— y de P. A. Pokrishev, obra de N. Tomski, o el autorretrato, lleno de espíritu creador, de S. Konenkov.

La escultura soviética, como es lógico, tiende en gran medida a las composiciones con muchas figuras, composiciones que reflejan las acciones y las vivencias de los hombres soviéticos (monumento al general M. G. Efrémov, obra del escultor E. Vuchétich, quien muestra al general sostenido por combatientes soviéticos, herido de muerte, que sigue dirigiendo la batalla).

El interés por la plasmación realista de los temas relacionados con la representación de grandes masas y con la caracterización del medio, debía llevar, y ha llevado, inevitablemente, al desarrollo de la escultura en relieve. La escultura en relieve, surgida ya en el arte del antiguo Oriente, en cierto modo intenta conjugar las posibilidades expresivas de la pintura y de la escultura.

El relieve es una representación más o menos abultada sobre una superficie relacionada por lo común con una construcción arquitectónica; sólo en los estadios tardíos de su desarrollo, hacia el siglo XVIII, empezó a cultivarse como relieve de caballete[5].

El relieve conjuga la corporeidad y el volumen de la escultura con ciertas cualidades de la pintura, con la posibilidad de representar el suceso dado reduciendo la perspectiva, con la de presentar el medio (paisaje o interior), etc. Verdad es que la unilateralidad del volumen en la escultura en relieve no puede competir con el carácter del volumen en la escultura a todo bulto, que permite su examen por todas partes. Por otra parte, las posibilidades inherentes a la pintura tampoco alcanzan pleno desarrollo en el relieve. De todos modos, el relieve permite al escultor desarrollar un asunto complejo, lo que en la escultura exenta resulta muy difícil. Puede alcanzar singular plasticidad y viveza en el relieve la representación de luchas y conflictos (lucha de griegos y troyanos en el frontón de Egina; lucha de lapitas y centauros

(5) El relieve de figuras que representan con poco realce el volumen real de las figuras se denomina bajorrelieve. Si las figuras salen del plano no menos de la mitad de su grueso y están libres o casi libres de todo aplastamiento en la representación del volumen, se denominan de altorrelieve.

en el templo de Zeus de Olimpia y otros). Esto no significa, naturalmente, que los héroes representados en la escultura exenta estén fuera de la lucha y de los conflictos. Recordemos aunque no sea más que el poderoso énfasis de luchador que refleja el Pedro I de Falconet; la grave valentía de los tiranicidas griegos (siglo V antes de n. e.), la volitiva concentración y la decisión del capitán victorioso en la figura de I. D. Cherniajovski, creada por Tomski.

Sin embargo, en la escultura exenta monumental, la lucha del héroe por la afirmación de sus ideales, se presenta sobre todo caracterizando la acción del propio héroe, su temple moral, su carácter, su estado de ánimo, por lo común sin presentar en detalle las condiciones de la lucha, sin representar ampliamente toda la situación dada en el conflicto.

Cuando se quieren representar en escultura acontecimientos importantes en los que intervienen muchas personas, con referencias al lugar y a las condiciones de la acción, es necesario recurrir a la escultura en relieve.

El arte soviético ha hecho renacer la escultura, que se hallaba antes en decadencia y ocupa ahora un lugar de honor en la cultura artística de nuestro pueblo.

Sin embargo, nuestros escultores están lejos de aprovechar aún con suficiente rigor todas las posibilidades que la escultura ofrece. Queda todavía por descubrir el inmenso campo de la escultura de género, la cual mediante composiciones de dos o tres figuras, de clara plasticidad, puede plasmar los caracteres típicos de las sencillas personas soviéticas en situaciones habituales en nuestra vida corriente.

Es, asimismo, insuficiente la maestría de ciertos escultores. Los maestros de la escultura soviética no se han asimilado aún ni han desarrollado en la debida forma la espléndida herencia de la escultura clásica rusa y extranjera. Se cultiva poco el género de las estatuas y grupos estatuarios monumentales consagrados a la plasmación de las representaciones más generales, ideas y fenómenos de nuestra vida. Ejemplos clásicos de semejante encarnación estatuaria son "El obrero y la koljosiana", de V. Mújina —expresión de la alianza de obreros y campesinos y del incontenible impulso del pueblo soviético en su ascensión al comunismo— y el monumento de Vuchétich dedicado a los liberadores de Berlín.

Sólo dominando todas las posibilidades plásticas y expresivas de la forma escultórica, de la imagen esculpida, los escultores soviéticos podrán plasmar de manera digna toda la riqueza y la diversidad del hombre soviético en escultura.

## § 4. Pintura, dibujo y grabado

La pintura, por una parte, y el dibujo y el grabado, por otra, suelen considerarse, tradicionalmente, como dos artes distintas.

A nuestro modo de ver, sin embargo, no se trata de dos artes independientes, sino de dos variedades de una de las artes plásticas. La pintura, el dibujo y el grabado reconstruyen la imagen del hombre y proporcionan una visión de la realidad circundante efectuando sus representaciones en una superficie plana, no reproduciendo las figuras en su real volumen tridimensional ni situándolas en el espacio como hace la escultura.

Para que la imagen que nos ofrecen de la realidad sea veraz y legítima, la pintura, el dibujo y el grabado representan al mismo tiempo al hombre y su medio, lo cual constituye una importante ventaja de estas artes en comparación con la escultura a todo bulto, cuyas posibilidades son mucho más limitadas en lo que concierne a la reproducción del medio.

Por otra parte, la pintura posee extraordinarias posibilidades para poner de manifiesto la riqueza cromática de la vida. Ésta es una de las particularidades esenciales de la pintura, lo que la distingue también del dibujo y del grabado. Disponiendo de la línea, del color y del claroscuro como medios de representación, la pintura reproduce la realidad en todas sus gamas cromáticas. Los recursos plásticos de la pintura son extraordinariamente flexibles y variados, el diapasón de sus posibilidades es muy amplio.

La luz, el color, los recursos plásticos de la pintura no sólo reflejan verídicamente los fenómenos de la vida, sino que traducen, además, nuestra posición estética frente a los mismos.

La fresca sonoridad que posee el color del cuadro de Levitán "Primavera: la subida de las aguas", no sólo ofrece una representación verídica de la crecida de las aguas en primavera, sino que expresa poéticamente nuestra idea del alegre y soleado despertar de la naturaleza después del sueño invernal.

En el cuadro de Deineka "La defensa de Petrogrado", el colorido severo y hosco del paisaje que representa los arrabales fabriles de la ciudad, conjugado con el valiente laconismo de los ritmos enérgicos con que se mueven los obreros al dirigirse al frente contra Yudénich, expresa (formando una unidad indisoluble con el aspecto plástico de la obra) el severo heroísmo de la guerra civil.

El retrato, la representación de importantes acontecimientos de la vida social y de la vida personal del hombre, del trabajo, de la acción de grandes masas populares, de la vida de la naturaleza en sus diversas manifestaciones, todo esto se halla perfectamente al alcance de la pintura.

Como la literatura y el cine, la pintura puede ofrecer una representación concreta de la realidad en todas sus manifestacio-

nes, en toda la multiplicidad de sus interconexiones, con todas sus contradicciones y luchas.

Al reproducir en su obra los fenómenos perceptibles visualmente, el pintor realista, teniendo en cuenta la experiencia social y psicológica del espectador, revela el contenido interno del suceso, muestra las vivencias de las personas, las interrelaciones que entre ellas existen, sus caracteres, pone de manifiesto el sentido social y las causas de las acciones representadas en el cuadro. En las obras pictóricas, lo mismo que en cualquier arte realista, se patentiza la actitud del propio artista frente al acontecimiento representado. Todo esto es lo que distingue, sobre todo, al artista afecto al realismo del artista de orientación formalista, quien pretende reducir la pintura a la utilización formal de lo que el mundo presenta como externamente visible, y tiende a convertir los cuadros en una suma de "elementos de forma visual" casuales, carentes de viva ligazón interna.

Para lograr la representación polifacética de la realidad, dispone el pintor de los recursos propios del lenguaje artístico de la pintura. Sin embargo, la diferencia entre la pintura y por ejemplo, la literatura, estriba no tanto en que la primera representa fenómenos captados por la vista y la literatura reconstruye destinos y caracteres humanos en su devenir, cuanto en que cada arte, tendiendo en la misma medida a representar el conjunto y la riqueza de la vida social en formas y manifestaciones típicas, lo hace recurriendo a sus posibilidades artísticas específicas.

Si no fuera así, si las artes plásticas estuvieran rigurosamente limitadas por lo que se percibe directamente, al contemplar, por ejemplo, el cuadro de V. Súrikov "Ménshikov en Beriózova" veríamos sólo a un viejo con tres adolescentes, sentados a la mesa en una mísera isba. No tendríamos ante nosotros el frío, pues no puede representarse de modo que sea perceptible visualmente, ni las preocupaciones, pues no son objeto que posea existencia física, ni la vida pasada, dado que la pintura no es apta para presentar el desarrollo en el tiempo.

En realidad, percibimos vivamente el frío que reina en la estancia, lo "vemos" en los ademanes ateridos de los personajes del cuadro. Percibimos las preocupaciones y las vivencias de Ménshikov y de sus hijos; su dirección, su sentido general se nos descubre en la expresión de los rostros, en las poses y en los ademanes de las figuras. El propio colorido del cuadro, que reproduce verídicamente las tonalidades de la naturaleza, posee, al mismo tiempo, calidad emotiva, subraya la sombría atmósfera del destierro, del abandono que rodea a Ménshikov. Finalmente, sabiendo que el hombre representado en el cuadro es el Ménshikov caído en desgracia, en otro tiempo poderoso compañero de Pedro I, al contemplar el cuadro reconstruimos en nuestra mente la fortuna pasada de Ménshikov, confrontamos su situación anterior y la que nos muestra el cuadro y entendemos el acontecimiento evocado en la obra artística como trágica culminación del largo e impor-

tante camino que recorrió Ménshikov en su vida. Es como si ante nosotros se desarrollara el acto final de una tragedia de denso contenido histórico y psicológico, tragedia que plantea al espectador diversos problemas históricos y éticos.

Este ejemplo demuestra que si el cuadro conserva la integridad artística visual y temática, si ofrece una imagen acabada, la pintura puede y debe representar de manera realista los fenómenos de la vida en toda su plenitud y no sólo en su aspecto estrictamente visual. Claro está que, en este sentido, la pintura queda circunscrita entre determinados límites. Así sólo puede fijar en un momento de modo directo —el que reproduce en el cuadro dado— el desarrollo de los acontecimientos en el tiempo. Pero ello no impide que la pintura aproveche hasta el fin todas las posibilidades que permiten presentar de manera indirecta los momentos de la acción, anteriores y posteriores, contenidos en determinados aspectos de lo representado.

Así, P. Fedótov, en su cuadro "Los esponsales del comandante" llega a una extraordinaria integridad visual de la imagen. El momento que elige en el desarrollo del suceso es muy característico y claro, revela magníficamente el sentido todo de lo que ocurre. Al mismo tiempo, Fedótov, sin alterar la integridad, tan bien lograda, de la imagen pictórica, aprovecha muy bien la posibilidad de narrar indirectamente lo sucedido en el correr del tiempo.

El cuadro representa la confusión que se produce en una familia de mercaderes cuando llega la casamentera con el novio, un comandante del ejército. Al mismo tiempo, el artista nos permite imaginarnos el perezoso sosiego en que se encontraba la familia inmediatamente antes de dicho instante, la llamada a la puerta y la aparición de la casamentera que turba ese sosiego. Fedótov nos muestra aspectos diferentes del suceso, desde la hija que sale corriendo de la habitación hasta el mercader que ha logrado ya dominarse y va al encuentro del recién llegado.

La gallarda figura del comandante a quien se ve por la puerta abierta atusándose el bigote, dispuesto a entrar en el salón, alude a la etapa siguiente en el desarrollo de los acontecimientos. El sagaz pintor ofrece, además, a nuestra atención, varios detalles del mobiliario y de la indumentaria que hablan de las costumbres y del modo de vivir de un hogar de mercaderes, con lo que completa la característica social de una de las facetas de la vida rusa de mediados del siglo pasado.

Es evidente que en los límites de un cuadro pictórico no cabe reproducir una larga cadena de acontecimientos que se suceden en el tiempo y se condicionan recíprocamente. En "Los esponsales del comandante", Fedótov no representa ni la vida precedente ni la subsiguiente vida conyugal del comandante con la joven mercader, como habría hecho un novelista. No reproduce, ni puede reproducir todas las etapas de los esponsales, la conversación de la casamentera con el novio, las conversaciones durante la visita, las decisiones tomadas por los padres, el final del compromiso,

como habría hecho el autor de una obra teatral (por ejemplo Gógol, en "La boda"). Al mismo tiempo, el artista aprovecha ampliamente la posibilidad de caracterizar de manera indirecta el pasado y el futuro mostrados a través del presente. En el cuadro de Súrikov, "Ejecución de los arqueros" el espectador adivina el subsiguiente curso de los sucesos. El arquero a quien los soldados del regimiento de Preobrazhenski llevan al suplicio y unas horcas definen con suficiente claridad el carácter de la etapa inmediata de los acontecimientos.

En el cuadro de N. N. Gué "Pedro I interroga al zarévich Alexéi Petróvich en Peterhoff", el espectador, confrontando los caracteres de Pedro y de Alexéi percibe toda la gravedad del conflicto entre Pedro, propulsor de una política progresista, y su hijo Alexéi, partidario decidido de la reacción; ese conflicto social, importante para la historia rusa, palpita en el cuadro y ello constituye un testimonio de que la pintura puede reflejar en formas específicas la esencia de hondas contradicciones de la vida.

Ahora bien, los intentos de reproducir con detalle y de manera concreta en los límites de un cuadro la sucesión de las etapas por las que pasa todo fenómeno importante de la realidad, no puede dar resultados efectivos.

Verdad es que en la época medieval, los pintores deseosos de describir alguna "vida de santo" o de relatar de la manera más completa posible alguna leyenda, exornaban las paredes del templo con distintos frescos o dividían la superficie de un icono en las llamadas "marcas". A los ojos del espectador se ofrecía una serie consecutiva de "cuadros" que fijaban ordenadamente distintos momentos de la "vida del santo": aparición del ángel a Zacarías, alumbramiento de María, anunciación, etc.

Es de notar que ese tipo de relatos pictóricos estaba muy difundido cuando había poca gente que supiera leer y escribir y no se conocía la imprenta; hasta la pintura misma presentaba entonces un carácter convencional. Al florecer la literatura realista, la pintura ha renunciado casi por completo a dicho método.

El método pictórico a que nos referimos puede tener aplicación en el arte monumental bajo el aspecto de una serie de cuadros (pero no en los límites de un solo cuadro) cada uno de los cuales represente un importante acontecimiento social ya culminado que refleje alguna etapa del destino histórico del pueblo.

* * *

En los párrafos que siguen caracterizaremos brevemente las variedades fundamentales de la pintura, monumental y de caballete; nos limitaremos en lo fundamental a aducir ejemplos de la historia de la pintura europea.

Por su origen, la pintura monumental es la más antigua. Surgió al mismo tiempo que nacía la arquitectura, mucho antes de

que apareciera la pintura de caballete. El rasgo característico de la pintura monumental es su nexo orgánico con la arquitectura.

La pintura monumental, íntimamente ligada a la arquitectura civil, concreta y desarrolla las ideas contenidas en esta última o expresa ideas profundas, trascendentales, de resonancia social que encarnan el espíritu de la época y corresponden al carácter de la construcción dada. La pintura monumental se dirige a las amplias masas y constituye un gran medio de propaganda. Cuenta con un determinado lugar que le proporciona el complejo arquitectónico. A menudo se ejecuta directamente sobre el muro del edificio, como ocurre, por ejemplo, con la pintura hecha según la técnica del mosaico o del fresco.

La pintura monumental, por el sentido de sus imágenes, ha de estar necesariamente en consonancia con la idea fundamental del edificio arquitectónico, con la finalidad social del mismo. A menudo se ha enlazado el carácter visual de la composición pictórica con la composición del interior arquitectónico formando con él una unidad.

Es necesario distinguir del concepto de pintura monumental como género pictórico, el de monumentalidad de la imagen pintada. Este último concepto se refiere al significado directo y ampliamente social del contenido del cuadro dirigido a las masas populares exento de carácter íntimo o particular. Puede ser monumental incluso una obra de caballete, como lo son, por ejemplo, obras de V. Súrikov, de I. Repin, V. Vasnetsov, la que representa la "Intervención de V. I. Lenin en el III Congreso del Komsomol", debida a la brigada de B. Johanson y otros.

Por pintura de caballete se ha de entender la que no se propone establecer alguna relación entre la imagen del cuadro y el medio arquitectónico que se le asigne. No está concebida en función de algún determinado conjunto que tenga un valor de síntesis ni depende de él.

La pintura de caballete alcanzó gran difusión en la aurora de la sociedad burguesa, es decir, en la época del Renacimiento.

Las múltiples posibilidades de la representación realista del mundo, hallaron una aplicación completa y sistemática en la pintura de caballete. A ella se dedicaron los grandes maestros del realismo: Velázquez, Rembrandt, Courbet, Perov, Repin, Súrikov, Serov. La pintura soviética de caballete ha alcanzado victorias decisivas en lo tocante al dominio del método del realismo socialista. Las funciones de la pintura de caballete en el país del socialismo se han ampliado en enormes proporciones. Antes era, ante todo, objeto de uso personal; ahora se ha convertido en bien de todo el pueblo. La pintura de caballete adorna museos, clubes, casas de cultura, casas de descanso y otras instituciones sociales.

El florecimiento de la arquitectura en el País de los Soviets, la erección de edificios monumentales de designación social, dan origen, asimismo, al gran cultivo de la pintura monumental realista.

La pintura, al desarrollarse, ha creado varios procedimientos técnicos para la representación en color. No vamos a dedicar aquí atención especial a los problemas de su técnica, ya que ello es objeto de estudio de una determinada disciplina científica. Es necesario indicar, sin embargo, que las particularidades plásticas de diferentes técnicas pictóricas poseen determinado valor artístico-representativo. Así, la época en que floreció la pintura monumental como uno de los elementos de conjuntos vinculados a la arquitectura, llevó al asiduo cultivo de la técnica del mosaico (la imagen se va haciendo en el muro por medio de teselas esmaltadas de color) y del fresco (la imagen se pinta en la pared con colores especiales disueltos en agua y extendidos sobre una capa de estuco fresco).

La pintura de caballete ha estado vinculada en su evolución a la técnica del encausto (pintura de colores mezclados con cera) en los siglos de la Antigüedad clásica, a la técnica de la pintura al huevo (la que se hacía con colores disueltos en yemas de huevo), en la Edad Media; a la técnica de la pintura al óleo, en la época renacentista y en nuestro tiempo; también a la técnica de la acuarela desde el siglo XVII. En comparación con la pintura al encausto y al huevo —de carácter más decorativo y local— la técnica de la pintura al óleo ofrece muchas más posibilidades para la representación del aire y de la luz, lo cual explica que se haga predominante a partir del siglo XVI.

La división de la pintura en géneros se basa en el objetivo que persigue el artista al pintar distintas facetas de la realidad. Si el artista considera, por ejemplo, que su objetivo principal es llevar al cuadro una representación del medio externo que rodea al hombre, pinta un cuadro que pertenece al género del paisaje. No es forzoso que el paisaje contenga exclusivamente una representación de la naturaleza tal como se da en la realidad o una vista general de una ciudad o de una aldea; en el paisaje puede haber también lugar para el hombre. Pero la base de la representación ha de seguir siendo el cuadro mismo de la naturaleza, de cuya vida participa el hombre.

Forma un género especial el de la naturaleza muerta, que representa objetos y cosas inanimados. La naturaleza muerta tiende a poner de manifiesto la ligazón del hombre con los objetos del mundo circundante, a mostrar el carácter de las relaciones existentes entre el hombre social y esos objetos que le rodean, creados o no por él, así como el carácter de los mismos (utensilios, instrumentos de trabajo, alimentos, flores, etc.).

Tanto en la naturaleza muerta como en el paisaje, lo importante estriba en poner de manifiesto las relaciones del hombre social con el medio en que se desenvuelve. Sin embargo, tal relación se da en esos géneros pictóricos indirectamente, de manera mediata, a través de los fenómenos de la naturaleza que se muestran (paisajes) o del mundo de las cosas (naturaleza muerta), que llevan a la huella de la actividad del hombre. Los géneros de natu-

raleza muerta y paisaje, a pesar de su valor cognoscitivo, nunca pueden ocupar —ni han ocupado— una posición predominante en las épocas en que florece el arte realista.

En tales épocas, los géneros pictóricos principales son los que plasman de una manera directa la imagen del hombre, los que revelan verídicamente el carácter y el estilo de su vida y reflejan las hondas contradicciones y el espíritu de su época. El contenido fundamental del arte radica, ante todo, en el reflejo y valoración de la actividad del hombre y de la colectividad humana, de las acciones, sentimientos y pensamientos de la gente.

El descubrimiento de lo típico a través de lo peculiar que poseen la figura y el carácter de una persona concreta constituye el fundamento del retrato como género pictórico. La función ética, social y educativa del retrato llega a ser comprendida y aplicada plenamente sólo por el arte realista, progresivo, y únicamente en determinado estadio de su evolución histórica.

La tarea inmediata del retrato consiste en captar y plasmar lo que tiene de peculiar el carácter, la personalidad de una persona dada, su faz interna y externa. Esto no significa que la imagen del hombre en el retrato haya de representarse forzosamente haciendo abstracción de la actividad social concreta que dicho hombre desarrolle. Al contrario, en muchos buenos retratos, el carácter de la persona retratada, su verdadera esencia, se revela mostrando de manera directa o indirecta el trabajo que realiza ("Pávlov", "Shadr", de M. Nésterov): cuando el hombre se halla sumido en su trabajo creador, cuando pone en tensión todas sus fuerzas espirituales, se manifiestan con singular plenitud y brillantez la belleza y la fuerza de su personalidad moral y espiritual. Si el artista vela las particularidades de la actividad del hombre en su condición de trabajador, el retrato se va transformando poco a poco en una pintura de género.

Posee especial importancia el grupo de géneros o de variedades de un género consagrados a la representación de la actividad y de la lucha de los hombres como colectividad.

En la denominación de género o grupo de géneros unidos por la representación directa de las condiciones de vida de las personas y de sus interrelaciones, existe cierta inexactitud terminológica. Esta inexactitud dificulta la comprensión de la unidad genérica de los cuadros de esa tendencia y ello hace que por lo común se enumeren sólo algunos géneros o subgéneros de la misma: pintura histórica, pintura costumbrista, etc. No obstante existe el concepto de "cuadro temático", sobre todo en lo que respecta a la pintura soviética, concepto que abarca fundamentalmente todo el conjunto de géneros en que el artista se propone representar la actividad social y las condiciones de vida de la colectividad humana. Por otra parte, se da a veces un sentido distinto al concepto de "cuadro temático", y se aplica a la obra que refleja acontecimientos importantes y significativos de la vida moderna del pueblo soviético.

De todos modos la representación de la actividad y de la vida de los seres humanos en toda su diversidad constituye la corriente o el género más importante en pintura. Como es natural, este género, a su vez, se diferencia: surge la división en géneros consagrados a la actividad cívico-social e histórica de la colectividad (tanto a la actividad histórica propiamente dicha como a la de nuestros días) y géneros relacionados con la vida diaria de las personas (tanto respecto a la vida personal como a la vida social de las mismas).

No obstante, la división de la pintura temática en pintura costumbrista y pintura histórica es en cierto modo —sobre todo en nuestro tiempo— convencional.

En efecto, si desde el siglo XVII la esfera de la vida corriente del hombre (en particular su trabajo "privado") se considera como esfera de su actividad personal, contrapuesta a la "alta" actividad oficial, histórica y social, de los hombres de Estado y de los caudillos militares, en la sociedad socialista y en su arte el tema que se va haciendo básico es el del trabajo social del hombre. Por primera vez en la historia se revelan en toda su grandeza ética y estética el carácter social del trabajo y su fuerza creadora. De ahí el florecimiento del género que representa el contenido social del trabajo.

La unidad de lo personal y de lo social, la estrecha conexión de la vida personal con toda la estructura de la vida colectiva hacen que se supere la escisión entre lo "íntimo", "lo de la vida corriente" y lo propiamente "cívico", escisión tan característica del arte a partir del siglo XVII, sobre todo en la época del dominio capitalista.

La formación y desarrollo del sistema de géneros, en particular los géneros pictóricos, están en estrecha relación con el desarrollo histórico de la sociedad. El gradual desarrollo de los géneros y su división han sido consecuencia de que el diapasón cognoscitivo, en imágenes, del arte se ha ido ampliando y diferenciando lo cual, a su vez, se halla condicionado por el desarrollo de la sociedad.

Así, por ejemplo, el paisaje y la naturaleza muerta llegan a formar definitivamente un género autónomo sólo en la aurora de los nuevos tiempos, en los siglos XVI-XVII.

En los estadios esclavista y feudal de la sociedad de clases, la pintura existía en el marco de los géneros cívico-sociales. Todo el arte (excepción hecha de las artes aplicadas) se presentaba en aquel entonces como arte cívico-social, vinculado directa e indisolublemente a la actividad del Estado y de la sociedad, a los que estaba consagrado.

Por otra parte, el carácter cívico-social del arte se manifestaba en aquellas épocas en forma de arte religioso dedicado al culto y en dicho arte hallaban su encarnación en su aspecto más amplio y velado, los ideales estéticos fundamentales de la época. En ello se reflejaba la limitación específica de las representaciones artísticas de la época esclavista y de la época feudal.

El Renacimiento transforma el género cívico-social y, al mismo tiempo, diferencia todo el sistema de géneros. Este proceso se realiza en lucha con las fuerzas de la reacción, que se esforzaban por conservar los géneros religiosos y mitológicos.

El arte progresivo, después de haber intentado concebir de manera realista dichos géneros infundiéndoles un nuevo y vivo contenido, crea géneros artísticos que reflejan directa e inmediatamente los problemas sociales de la época. En el transcurso de los siglos XVII-XVIII se forma el género histórico propiamente dicho, se alcanzan los primeros éxitos en el sentido de descubrir las condiciones de la vida social y de la lucha popular contemporánea al artista. El florecimiento del género histórico corresponde al siglo XIX (Delacroix, Súrikov, V. Vasnetsov, Repin). La época del Renacimiento y el siglo XVII delimitan definitivamente el retrato en calidad de género especial. En la aurora de la sociedad burguesa, la vida corriente del hombre se convierte en objeto de cuidadoso estudio artístico, se desgaja del género cívico-social y se desarrolla con independencia (sobre todo en la Holanda del siglo XVII).

Después de crear, en su evolución, un sistema complicado y ramificado de géneros pictóricos, el arte de la sociedad dividida en clases no ha logrado alcanzar la unidad e interconexión de los géneros como reflejo de la unidad e interconexión de todos los aspectos de la vida y de la actividad social.

Es más, la cultura del capitalismo no sólo ha legitimado el desglose y la escisión de los géneros entre sí, sino que al pasar al estadio del imperialismo ha alterado la correlación normal entre los distintos géneros y entre sus pesos específicos. La esencia reaccionaria y antihumana del imperialismo ha provocado un desplazamiento de los géneros relacionados con la representación del hombre y de su actividad social situando en un primer plano los géneros de paisaje y naturaleza muerta; también ha hecho que se aplicaran al retrato y al denominado cuadro temático los métodos de representación propios de las naturalezas muertas y de los paisajes.

Es preciso subrayar, no obstante, que ya en los siglos XVI-XVIII, los géneros se desarrollaron en medio de una encarnizada lucha entre las fuerzas del progreso y las de la reacción. En la época del capitalismo, por ejemplo, los artistas demócratas progresivos contrapusieron su propia concepción al sistema de géneros establecido por la cultura de las clases dominantes. En particular los demócratas afectos al realismo (Courbet, Perov, Repin) entendieron el género que trata de asuntos de la vida diaria del hombre como género social, de crítica a la deformidad de las relaciones dominantes, llamada a revelar verídicamente los conflictos morales y sociales en que encontraban expresión las graves contradicciones sociales de la época. Con ese espíritu se pintaron el cuadro "Detención de un propagandista", de I. Repin, "En la comunidad rural", de S. Korovin, y otros.

En la Unión Soviética, la pintura desarrolla sobre una nueva base las tradiciones progresivas de los demócratas afectos al realismo y devuelve el papel preponderante a los géneros que tratan de la vida corriente con intención social, del retrato, de temas históricos, infundiendo a la vez nuevo contenido, nuevo carácter, a todo su sistema. Ha sido desarrollando los géneros relacionados con la vida social del pueblo soviético, con la actividad histórica del mismo y su lucha en el pasado, como se ha formado el arte del realismo socialista (cuadros de Grékov, el "Lenin en la tribuna" de A. Guerásimov, el "Interrogatorio de comunistas", de Johanson y otros).

La interconexión y la estrecha unidad de géneros, se alcanzan en el arte del realismo socialista poniendo de manifiesto toda la riqueza de contenido de cada uno de ellos.

En la U.R.S.S., la esfera de la vida personal no se diferencia de la social como si se tratara de dos esferas de la vida distintas en principio y extrañas entre sí, pues en el país soviético existe una relación indisoluble de lo personal con lo social, con lo colectivo. En consecuencia, la formación moral de la personalidad es un problema de suma importancia social. A la sociedad no le son indiferentes las virtudes y los vicios del hombre que se manifiestan en la vida personal. A ello se debe que en el arte soviético, a la par del género consagrado al trabajo, a la producción, alcance un enorme desarrollo el género que trata de la vida corriente en el sentido estricto de la palabra, es decir, que refleja episodios típicos de la vida personal, de la vida de todos los días del hombre soviético (por ejemplo, el cuadro "Ha vuelto", de Grigóriev).

El paisaje, que ha alcanzado un brillante desarrollo en el arte soviético, revela la belleza de la Patria Soviética, el nexo que une al hombre soviético con su tierra natal, la actitud creadora, transformadora del hombre respecto a su país, los sentimientos patrióticos que posee. Así son los paisajes de S. Guerásimov, Romadin, Sarián, Niski y de muchos otros.

La naturaleza muerta en la medida en que aparece como género independiente y no como uno de los elementos del cuadro temático, refleja el énfasis que acompaña al descubrimiento de la belleza de los frutos obtenidos gracias al trabajo creador del hombre, refleja la riqueza y la hermosura de los sentimientos del hombre, dueño del mundo de las cosas por él creadas y a él sometidas.

* * *

Dejando aparte la acuarela, que es, en esencia, una de las variedades de la pintura, el dibujo y el grabado abarcan una esfera bastante amplia del arte en la cual el color no desempeña una función determinante, y es el dibujo, en mayor o menor grado, el elemento principal. Así ocurre con el dibujo monocolor y con el dibujo iluminado, con todas las modalidades del grabado y con el cartel. Esta diferencia, sin embargo, resulta por sí sola

algo formal e insuficiente y no puede explicar todas las particularidades esenciales de esa esfera del arte.

El dibujo y el grabado como formas independientes del arte pueden subdividirse en tres grupos (en nuestra exposición dejamos aparte el dibujo como estadio preparatorio del trabajo del pintor o del escultor para la ejecución, respectivamente, de su cuadro o de su estatua, dado que este tipo de dibujo no constituye una obra de arte acabada).

Primer grupo: dibujo de caballete y grabado como obras de arte acabado.

Segundo grupo: ilustraciones de toda clase. En este caso el dibujo o el grabado se inspiran en obras literarias y plasman en imágenes gráficas los acontecimientos y tipos descritos en la obra literaria.

Tercer grupo: cartel en todas sus modalidades. En el cartel, la imagen artística se completa con cierto texto. Por su enorme fuerza como medio de agitación y propaganda, el cartel se orienta directamente a las grandes masas. El cartel es una forma monumental específica de dibujo y grabado.

Uno de los rasgos esenciales del dibujo y del grabado y que los diferencia de la pintura, consiste en la estrecha relación de esas artes gráficas con la palabra, con la literatura, excepción hecha del dibujo y grabado de caballete.

Si se examinan esas artes gráficas desde el punto de vista de sus particularidades formales como artes que para la representación utilizan fundamentalmente la línea y la gradación de luz y de sombra, plasmando sus obras en un material fácilmente transportable, el papel, no resulta difícil señalar los rasgos que también en este sentido diferencian de la pintura al dibujo y al grabado.

La representación de la realidad haciendo abstracción del color empobrece en cierto sentido las posibilidades expresivas del dibujo y grabado en comparación con la pintura. Es obvio que la compleja riqueza y el cromatismo del mundo material se reflejan con menor plenitud en un dibujo o grabado sin color o iluminado que en un cuadro al óleo. Por otra parte, el laconismo de los recursos expresivos del dibujo y del grabado permiten que estas artes gráficas puedan crear representaciones precisas, vistosas, percibidas como instantáneas, de los rasgos característicos de la realidad.

Una de las importantes ventajas de estas artes gráficas utilizadas en el grabado y el cartel estriba en la posibilidad de hacer reproducciones de la obra en gran cantidad y relativamente baratas sin merma alguna de su valor artístico.

El cartel nos ofrece un ejemplo patente del valor social de esas artes gráficas para la reproducción en masa de las obras.

El cartel ejecutado a base de imágenes vistosas, que se perciben rápida y fácilmente, sirve como propaganda de ideas sociales importantes y actuales. Esta propiedad sumada a la rapidez con que se ejecutan y se difunden tales obras, hace del cartel, y,

en general, de las artes gráficas a que nos referimos, una de las manifestaciones artísticas de mayor intención política, de mayor aplicación práctica y que participa directamente en la lucha social.

Para el cartel y la caricatura, la íntima ligazón con el texto es un requisito absolutamente necesario. Lo que tiene de expresivo la imagen gráfica, conjugado con la definición precisa de la palabra certera, confiere al cartel y a la caricatura extraordinaria eficiencia social e intencionalidad política.

No es casual que en la sociedad socialista la caricatura y el cartel hayan alcanzado un esplendoroso florecimiento. El cartel va dirigido esencialmente a flagelar a los enemigos, a movilizar a las masas en la lucha contra las supervivencias del pasado, y por el cumplimiento de los grandes planes de la edificación del comunismo; da forma artística y bien perceptible a las consignas con que el Partido y el Gobierno se dirigen al pueblo.

La diferencia entre el cartel y el cuadro de caballete consiste, como ya se ha dicho, en que en el primero se combinan la palabra y la imagen artística; además, el cartel al realzar lo principal, lo fundamental, lo que se percibe a la primera mirada, evita la representación de asuntos complejos.

El famoso requisito de que —según se pretende— se ha de dar al cartel un convencionalismo gráfico presentándolo en una superficie plana, no constituye, tomado de por sí, la particularidad fundamental de este género artístico. Es más, el prurito por observar a toda costa tales requisitos formales lleva a la alteración y al empobrecimiento de la expresividad realista de la imagen del cartel. El cartel bien logrado combina la sencillez, la claridad del asunto y de la composición, el laconismo de la forma, con la plasmación realista de la imagen. Es natural, por tanto, que las propiedades específicamente pictóricas se aprovechen en mayor o menor medida no por afán de conservar su "carácter específico", sino pensando en que el cartel ha de ser rápidamente comprendido y teniendo en cuenta las posibilidades de reproducción que permiten las combinaciones de color del original.

En forma distinta de la que se nos da en el cartel, la combinación entre el dibujo y la palabra se realiza asimismo con el grabado o ilustración de los libros.

Para ligar íntimamente la narración literaria con la imagen representada gráficamente se aplica en gran escala en la ilustración de los libros una de las propiedades más importantes del grabado, su idoneidad para que se ejecuten una serie de obras relacionadas por una idea general o por un mismo asunto. En una sola hoja gráfica, el grabado refleja la realidad sin llegar a la plenitud y a la multilateralidad de la pintura, pero facilita la creación de una serie de imágenes destinadas a ser percibidas consecutivamente por el espectador. Forman una serie de este tipo los famosos grabados de Goya titulados "Los desastres de la guerra", consagrados a la guerra de liberación del pueblo español de 1808-1813. Otra, la de D. Shmarinov "¡No lo olvidaremos, no lo perdonaremos!", dedicada a la Gran Guerra Patria. Obsérvese, sin em-

bargo, que las series de grabados que presentan de manera consecutiva sus imágenes, a menudo recurren también a la ayuda complementaria del texto, a la leyenda puesta al pie del dibujo.

La sucesión de las hojas en una serie semejante, no refleja siempre, ni mucho menos, una rigurosa sucesión temporal de los acontecimientos. A menudo tales hojas representan momentos y facetas distintas de un fenómeno complejo e importante, que no puede ser plasmado en una sola imagen.

La serie de Goya, por ejemplo, no se propone presentar, con las sucesivas imágenes de los grabados, el curso objetivo y regular de los acontecimientos. Se limita a poner de manifiesto momentos y aspectos distintos de la heroica lucha del pueblo contra los invasores (atrocidades de los invasores, valentía de muchachas patriotas, arrojo de los guerrilleros, etc.). En su conjunto, las imágenes ofrecen un amplio cuadro de la heroica lucha del pueblo español.

Como es natural, las series de grabados resultan especialmente a propósito para ilustrar libros. En este caso, los dibujos desempeñan un papel distinto del que tienen en la serie gráfica independiente. El principal valor de tales series de ilustraciones estriba precisamente en la honda conexión interna que se da entre las imágenes visuales y las literarias (pueden servir de ejemplo las ilustraciones de los Kukriniksi a Chéjov y a Gorki; de Kibrik a Gógol y a Romain Rolland; de O. Vereiski a "El Don apacible"). La ilustración, al presentar gráficamente las imágenes de los personajes y de los acontecimientos, en cierto modo completa la descripción literaria.

Posee especial importancia la ilustración como elemento principal de la presentación artística del libro. El libro, aparte todo lo demás, es un todo artístico vivo, es percibido como tal. Posee su "arquitectura", su "decoración arquitectónica". Claro está que para el artista afecto al realismo, la fuerza de expresión de un libro artísticamente presentado está subordinada a la fuerza de expresión y al contenido del propio texto. Pero ésta es, precisamente, la razón de que la profundidad realista de las ilustraciones, su perfección, su capacidad para expresar el espíritu y el estilo del texto en su propio lenguaje, constituya un gran valor.

La ilustración del libro es un ejemplo de cómo artes distintas se relacionan y se complementan. En este sentido los grabados de los libros, lo mismo que los carteles, la canción, la ópera. el espectáculo dramático, el cine, y en parte la escultura en relieve, son un claro testimonio de que la gradual diferenciación que lleva al descubrimiento de las posibilidades de expresión por medio de imágenes de las artes diferentes, va a la par del desarrollo de los tipos colindantes de arte en que se asocian posibilidades específicas de artes diferentes.

### § 5. Arte aplicado y decorativo

En la cultura material creada por el hombre existen objetos que contribuyen a satisfacer las necesidades de la vida corriente

y que están destinados, al mismo tiempo, al adorno, a dar cierto tono estético al ambiente y a la vida de todos los días. Tales objetos son los muebles, alfombras, vestidos y objetos análogos hechos de metal, de cerámica, de madera, de tela, etc.

Esos objetos resultan estéticamente expresivos tanto gracias a los dibujos (ornamentos o motivos representativos) con que a menudo se adornan, como gracias al valor estético de sus formas (proporciones, carácter del empleo y elaboración de la materia usada, etc.).

El valor estético de los objetos de la vida corriente está determinado, en última instancia, por el hecho de ser un producto del trabajo humano. En las formas y proporciones de un objeto —por ejemplo, de un jarrón— creado por el hombre se hace bien patente la capacidad del ser humano de adaptarse, utilizar y modificar según sus necesidades, la materia que la naturaleza le proporciona. El objeto creado lleva en sí la huella de la intencionalidad que posee la actividad humana, refleja el dominio del hombre sobre la naturaleza. Esto es lo que confiere al objeto expresividad estética. El trabajo del hombre va siempre acompañado del momento estético: "...el hombre crea... también según las leyes de la belleza" (Marx).

Así como la arquitectura presupone que sus elementos específicos van a ser completados por la decoración arquitectónica y por obras monumentales de pintura y escultura, el objeto artístico, por ejemplo, un tapiz, se guarnece con el *ornamento* y, también, con las correspondientes *composiciones temáticas* (por ejemplo, la decoración de los antiguos vasos griegos).

En el arte de la *presentación artística de los objetos de la vida corriente —en el denominado arte aplicado—* posee especial importancia el *ornamento.*

El ornamento constituye un aspecto muy antiguo de la actividad artística; surgió casi al mismo tiempo que los antiquísimos monumentos de las artes plásticas (pintura y escultura del hombre primitivo cazador). El ornamento florece por primera vez cuando aparece en su forma rudimentaria la artesanía del hombre primitivo, cuando la humanidad pasa a la agricultura y a la ganadería.

El nacimiento de la actividad económica dirigida, crea las premisas necesarias para que el hombre llegue a tener sentido de la expresividad estética, del ritmo, de la simetría, que figuran en la base de las composiciones ornamentales.

A menudo los elementos del adorno —por ejemplo, la entalladura que presenta el borde de los recipientes de barro cocido— se explicaban por el propio ritmo del trabajo que exigía la confección de tal trabajo.

Al mismo tiempo, en la mayor parte de los casos, el ornamento tenía en el pasado —y en parte lo tiene actualmente— un determinado sentido representativo. A los ojos del hombre primitivo, anterior a la sociedad dividida en clases, el ornamento poseía determinados significados, representaba simbólicamente aconteci-

mientos concretos o expresaba ideas importantes y complicadas.

Poco a poco, el adorno se fue convirtiendo en una combinación de dibujos carentes de todo significado concreto especial y hasta perdió parcialmente su primer contenido expresivo. Así ocurrió, por ejemplo, con el ornamento de los tapices turkmenos o con los dibujos hechos en los objetos populares de la parte norte de Rusia. El adorno, perdida su base temática, sigue conservando su valor estético por la armónica alternancia y combinación de colores y dibujos, a modo de resonancia de la regularidad y del ritmo del trabajo humano, a modo de estrecha conexión entre la forma y la finalidad del objeto adornado, de belleza poética del motivo decorativo (flor, árbol, etc.).

El ornamento se enriquece constantemente con nuevos motivos representativos que lo ligan con nuevos fenómenos de la vida. Así ocurre, por ejemplo, con la inclusión en el ornamento soviético de motivos como la estrella de cinco puntas, la hoz y el martillo, etc.

El ornamento se presenta también a menudo como base primitiva de la fuerza de expresión estética del objeto de la vida corriente. Al preparar un tapiz, por ejemplo, la maestría del tejedor se revela ante todo en el dominio que posee de las propiedades de los materiales que emplea, y ello se manifiesta al componer en el tapiz dibujos de ornamentación rica y variada.

En la mayor parte de los objetos del arte aplicado (muebles, utensilios, etc.) el adorno se combina estrechamente con la "arquitectura" de la forma del objeto y lo exorna de manera complementaria, pues éste posee ya valor estético por su propia forma.

Junto a la ornamentación geométrica con diversos motivos expresivos, existe la ornamentación del utensilio mediante composiciones temáticas. En efecto, desde que aparecen las artes plásticas de carácter realista, los objetos de las artes aplicadas son adornados con elementos temáticos. La ornamentación de la cerámica en la antigua Grecia, por ejemplo, ofrece magníficas muestras de la armónica combinación del motivo artístico con la forma y finalidad del recipiente. En el arte de los tapiceros de las repúblicas soviéticas, el ornamento se combina con composiciones temáticas inspiradas en nuestra realidad, y también con retratos.

En la vida corriente del hombre es sumamente grande la importancia de las artes aplicadas. En la época de la sociedad anterior a la división en clases sociales, el arte aplicado fue, durante mucho tiempo, una de las formas esenciales de la creación artística.

En las épocas subsiguientes, el arte aplicado daba tono estético al medio en que el hombre vivía y desempeñaba un gran papel en la educación estética de la sociedad; seguía siendo, al mismo tiempo, una de las formas capitales de la creación artística de las masas populares. Los "mañosos" del pueblo han sido, y siguen siendo, quienes han conservado las magníficas tradiciones de ese arte. Inspirándose en la riqueza de la ornamentación popular, en el impecable gusto artístico que se manifiesta en las obras popu-

lares del arte aplicado, se crearon las obras maestras de la decoración arquitectónica de las grandes épocas en que floreció la arquitectura y los espléndidos interiores de los tiempos del Renacimiento, del barroco y del clasicismo.

El arte aplicado, en nuestro país, entra en una fase de nuevo esplendor como consecuencia del carácter creador que posee el trabajo del pueblo soviético, de la activación de todas las fuerzas creadoras del mismo, de la elevación de su bienestar material.

Los artistas que cultivan las artes aplicadas de carácter popular, profesionales unos, aficionados otros, en estrecha colaboración, trabajan en la creación de objetos de uso corriente dignos de servir de adorno en la vida diaria del hombre soviético.

El arte aplicado en lo fundamental se vincula a la ornamentación de interiores. Esto concierne, sobre todo, al moblaje, parte orgánica del interior de las estancias. Con la arquitectura y también con la pintura monumental, se relacionan los grandes tapices murales. Tales son los tapices, con motivos temáticos en sus adornos, obra de los maestros del arte popular ucranianos, del Asia Central y de la Transcaucasia. Ha de ser considerada como formando un grupo especial la ornamentación de utensilios de la vida doméstica, como vajilla, estuches, arquetas, floreros, etc. Finalmente, una parte importante del arte aplicado está constituida por las actividades directamente relacionadas con el adorno del hombre, el vestido (arte textil, bordado, la propia forma artística del vestido) y objetos de orfebrería. La indumentaria, elegante y al mismo tiempo, cómoda, forma parte del aspecto artístico, del "estilo" y modo de vivir que caracterizan los gustos estéticos de una determinada clase, de una u otra época.

En la sociedad soviética, los objetos de la vida corriente, artísticamente confeccionados y adornados, cómodos y elegantes, van estando al alcance de las grandes masas. A la vez que son parte componente de las condiciones que hacen jubilosa la vida del hombre soviético, tales objetos reflejan en sus composiciones temáticas la hermosura de la realidad soviética. Sin embargo, en este terreno, las necesidades estéticas de nuestro pueblo, cada día mayores, no han sido aún plenamente satisfechas. Es un objetivo capital de los maestros del arte aplicado de nuestra industria de objetos de arte, el dar satisfacción a dichas necesidades aprovechando con espíritu de iniciativa las tradiciones del arte aplicado popular, la espléndida herencia de los pueblos de la URSS.

* * *

En los apartados antecedentes hemos hecho un breve análisis de la peculiaridad artística y del carácter de las diversas artes.

Este análisis confirma que lo específico de cada arte está determinado por la situación del arte dado respecto al sistema general de la representación de la realidad por medio de imágenes

y por las peculiaridades de expresión de los ideales estéticos del pueblo que lo cultive.

La dirección en que un arte se desarrolla está determinada por objetivos de cognición por imágenes, es decir, por los objetivos artísticos que ante él presenta la lucha ideológica de la correspondiente época. La historia del desarrollo de las particularidades específicas, por ejemplo, de la pintura, es la historia de la revelación de sus posibilidades expresivas de cognición por imágenes.

La correlación entre las distintas artes, correlación que varía en cada época, está determinada por la interconexión y por la interdependencia que entre ellas existe, por la "división de trabajo" en el problema de llegar a la comprensión estética más completa posible de la realidad.

Lo que la pintura y la escultura tienen de inmediatamente concreto y de visible materialidad, las amplias posibilidades narrativas de la literatura, la fuerza con que la música actúa directamente sobre el mundo de los sentimientos y de las vivencias del hombre, la majestuosidad de la imagen arquitectónica, ligada con todo el régimen de la vida social del hombre, tales son los caracteres que definen lo que tiene de peculiar y de encanto único el lenguaje artístico de cada arte.

Una clara idea de las propiedades y cualidades específicas de las diferentes artes ayuda al artista a determinar los límites y las posibilidades de su obra creadora, a encontrar la mejor solución a los problemas que al arte plantea el pueblo.

# TERCERA PARTE

## CAPITULO I

### EL ARTE EN LA VIDA DE LA SOCIEDAD

La Estética marxista-leninista ha puesto totalmente al descubierto la inconsistencia de las concepciones idealistas, reaccionarias, sobre el arte. A juicio de los idealistas, el objeto del arte no radica en la realidad auténtica, sino en el mundo "del más allá", independientemente de que por tal se entiendan la "idea absoluta" mística o las "profundidades del espíritu" subjetivas del propio artista, no menos místicas. La Estética marxista-leninista entiende el arte como reflejo de la vida de la sociedad, como una de las formas de la conciencia social.

Surgió el arte en la más remota antigüedad, durante el período del comunismo primitivo. Debe su origen al trabajo, con el cual ha conservado siempre —y conserva— su ligazón, a veces extraordinariamente estrecha, a veces algo más mediata. La actividad que el trabajo presupone colocó al ser humano ante la necesidad de conocer a fondo la vida que le rodeaba; en el trabajo se daba cuenta el hombre de cuáles eran las cualidades de los objetos y de los fenómenos; gracias al trabajo, los hombres establecían entre sí determinadas relaciones que servían, y sirven, de base al desarrollo de la vida espiritual de la sociedad. Como una de las formas de cognición de la realidad y como medio, a la vez, de consolidar los resultados obtenidos en este sentido, surgió el arte, que refleja la vida en imágenes artísticas.

El arte, al servir de expresión a los pensamientos y a los sentimientos de las personas, las unía y contribuía a la formación de una determinada actitud de la colectividad respecto al mundo real.

Al reflejar en imágenes concretas la riqueza de formas, de colores y de sonidos de la naturaleza, así como las múltiples manifestaciones de la vida humana, el arte ponía de relieve ante el

hombre, cada vez con mayor plenitud y profundidad, las múltiples propiedades de la realidad objetiva. El conocimiento de la realidad servía de fundamento al desarrollo del contenido y de la forma en el arte. Al elaborar en forma artística el material proporcionado por la naturaleza poniendo de manifiesto sus cualidades estéticas, el arte hacía más perfectas las sensaciones y las percepciones del hombre, formaba su sentido estético y facilitaba su desarrollo.

Aunque en la actividad implícita en el trabajo la asimilación estética de la realidad desempeñaba un papel de no poca importancia, el arte, sin duda alguna, elevó el sentimiento estético a un estadio de mayor perfección.

La apreciación estética de los objetos y de los fenómenos de la vida social en la sociedad dividida en clases, se interfería cada vez más con la estimación política y ética. Las clases dominantes al concretar sus concepciones políticas y morales en imágenes artísticas, procuraban hacerlas estéticamente atractivas; presentaban, por el contrario, como algo que provocaba aversión estética, la vida y la actividad de los explotados. Las masas oprimidas en su lucha contra los explotadores, contraponían al ideal estético de las clases privilegiadas, su propia concepción de belleza de la vida social. Surgieron en la sociedad ideas estéticas contrapuestas que reflejaban la visión que determinadas clases tenían de lo bello, de la esencia y de los objetivos de la cognición artística de la realidad.

El desarrollo de la literatura, las artes plásticas, la música, el teatro, la arquitectura, el arte aplicado y decorativo, etc., estaba condicionado por la diversidad de las facetas de la vida reflejadas, por la multiplicidad de nexos estéticos entre el hombre y la realidad, por las distintas características de la materia empleada.

El arte realista progresivo educa a las personas en el espíritu de las ideas filosóficas, morales y políticas avanzadas, sirve para satisfacer y desarrollar las necesidades estéticas de la sociedad. La honda unidad interna de las funciones cognoscitiva, educativo-ideológica y estética del arte en cada obra artística así como los procedimientos específicos que sirven para el cumplimiento de tales funciones, constituyen la particularidad del arte como fenómeno social.

El arte refleja la realidad objetiva, la vida social y la naturaleza y dedica especial atención al hombre, a la actividad del ser humano, a su mundo interior. Esto ha permitido a muchos pensadores y a relevantes artistas afectos al realismo, afirmar que es el hombre con su mundo interior, sus acciones y empresas, lo que constituye el verdadero contenido del arte.

La vida social se refleja en las obras de arte no sólo directamente, sino, además, a través de su influencia sobre la psicología y la ideología de la sociedad. En el arte, las relaciones económicas de las personas se revelan no tanto en su representación

directa, sino reelaboradas en las formas ideológicas, política jurídica, moral y religiosa. Un escritor, por ejemplo Balzac o Tolstói, pinta la vida de las personas de su época, pero ante todo pone de manifiesto los ideales, las concepciones y los principios de las mismas. La literatura de la sociedad soviética, que constituye como unos anales de los hechos del hombre soviético, se esfuerza ante todo en mostrar el desarrollo de la ideología de nuestra sociedad. Por consiguiente, la manera de existir de determinadas fuerzas sociales se pone de manifiesto en el arte tanto representando a una u otra clase social como dando expresión a las ideas y sentimientos de la misma. Las obras de arte nos permiten conocer muchos detalles de los acontecimientos históricos, mas su principal valor estriba en que sirve de "manual de la vida" en el sentido de que ayuda a ahondar en la psicología de las personas, a comprender los móviles de su conducta, a ver la "dialéctica del alma humana" (Chernishevski).

El arte se diferencia de otras formas de la conciencia social, ante todo de la ciencia, de la filosofía, del derecho y de la moral, no sólo por su contenido, sino, además, por su modo de reflejar la realidad: con imágenes artísticas.

El concepto científico (juicio, raciocinio, ley, fórmula) tiene por contenido la esencia (conexión interna, regularidad) de los fenómenos del mundo objetivo, lo general que figura en la base del desarrollo de los fenómenos estudiados. Ese contenido genera lo expresa la ciencia en forma de proposiciones teórico-abstractas.

La imagen artística generaliza reproduciendo el hecho, el fenómeno singular. Necesariamente concreta, perceptible sensorialmente, a menudo plástica, la imagen artística realista no es sólo fruto de la observación directa de tal o cual hecho de la realidad; en ella, lo mismo que en el concepto, está encarnada la esencia de los fenómenos; la imagen artística es resultado de una generalización consciente, es típica. Al reproducir los fenómenos concretos de la vida seleccionándolos e interpretándolos, el arte hace accesibles las facetas profundas y esenciales de la realidad, pone de manifiesto las leyes del desarrollo de la misma. En el carácter de la selección de los fenómenos y en el modo de tratarlos, se revelan la concepción del mundo del artista, sus ideales sociales.

El arte progresivo, estrechamente ligado a la ciencia y a la par de ella, en una determinada época histórica forma en gran medida la conciencia de las personas en un auténtico espíritu materialista, sirve de hontanar a los conocimientos que el hombre adquiere del mundo.

Al contemplar obras de arte que reflejan la vida "según formas de la propia vida", las personas reciben en cierto modo una "experiencia directa", completan su conocimiento de la vida. Las escenas de la vida y de la naturaleza verídicamente reconstruidas contienen muchísimos elementos de reflexión que son, a la vez, fuente de emociones. La reconstrucción misma de tales escenas constituye un gran mérito del artista. Lenin escribió que León

Tolstói como artista genial, presentó en sus obras "...cuadros incomparables de la vida rusa..."[1].

Las artes y los géneros artísticos que no reconstruyen directamente escenas concretas de la vida (arquitectura, muchos aspectos de las artes aplicadas así como varios géneros musicales) son idóneos también para revelar de manera específica la esencia de los fenómenos representados y la actitud ideológico-emocional que respecto a ellos mantiene el hombre.

En contraposición al arte realista, el arte ajeno a lo que significa reflejo verídico de la vida, a menudo se halla estrechamente ligado a la ideología religiosa, reflejo fantástico y deformado de la realidad en la conciencia del hombre.

Son viciosos en su raíz los intentos de los ideólogos burgueses para aproximar todo arte a la religión contraponiéndolo a la ciencia. La religión, siempre contrapuesta a la ciencia, es en esencia hostil a la misma; el arte realista, en cambio, como se ha indicado ya más arriba, actúa de manera conjunta con la ciencia y constituye una de las formas de la cognición del mundo. La fantasía y la ideación del artista afecto al realismo son en principio distintas de la fantasía y de la ideación religiosas. La religión presenta sus representaciones fantásticas como realidades, deforma los hechos y, además, las relaciones de los hombres entre sí. El arte realista, en cambio, aun admitiendo la más audaz de las fantasías, no falsifica nunca la esencia de las relaciones humanas, no se aparta de la realidad.

Así, por ejemplo, en las imágenes hiperbólicamente intencionadas y exageradas, a veces fantásticas, de Rabelais, Swift, Gógol, Saltikov-Schedrín, Brueghel, Goya, Daumier, Maiakovski y los Kukriniksi reconocemos las siniestras figuras de tipos reales que se aferran a lo anticuado, a lo reaccionario, y nos burlamos de ellas.

La presencia de imágenes concretas, sensorialmente perceptibles, que plasman aspectos esenciales de la vida del hombre representando fenómenos singulares "según formas de la vida misma" gracias a la imaginación creadora y a la inventiva del artista, aparece, por tanto, como la forma específica del reflejo artístico de la realidad.

El arte, como las otras formas de la conciencia social, no sólo refleja la realidad, sino que influye activamente sobre ella. Los fundadores del marxismo-leninismo demostraron que las ideas, las concepciones y las teorías que reflejan con fidelidad las necesidades de la vida material de la sociedad humana, una vez asimiladas por las masas, se convierten en una poderosa fuerza material, adquieren un significado organizador, movilizador y transformador de la vida social. En cambio, las ideas que obstaculizan el progreso y están al servicio de los intereses de las clases moribundas, se convierten en un obstáculo para el desarrollo de la sociedad.

(1) V. I. Lenin, *Obras*, t. XV, pág. 180.

El arte es un importante medio de educación ideológica. Al cumplir esta función que le es propia, entra en una relación de interinfluencia con otras formas de la conciencia social. El arte como instrumento de educación ideológica de la sociedad, propaga ideas políticas, morales, filosóficas, estéticas, etc., correspondientes a los intereses de determinadas clases sociales, pero difunde, defiende y afirma tales ideas de manera especial.

El poderoso influjo que las mejores obras de la literatura y del arte progresivos ejercen sobre las personas, radica en la fuerza del ejemplo al ser presentado con trazos artísticos, de manera brillante y convincente, en las imágenes de las novelas, del cine, de las obras de teatro, y de las telas.

Al reflejar la esencia de los fenómenos representando los variados hechos y acontecimientos de la vida, el arte influye no ya sobre la mente del hombre, sino, además, sobre los sentimientos del mismo. Claro está que la influencia emocional no es exclusiva de las imágenes artísticas, pues todo pensamiento, incluidos los pensamientos científicos, está emocionalmente tornasolado. Pero en el arte las emociones tienen singular importancia, sirven de medio capital para reflejar la vida, para entrar en conocimiento d ella y valorarla. La unidad orgánica de los principios racional emotivo en arte condiciona la influencia que éste ejerce sobr amplias masas de personas, cuyos pensamientos, voluntad y sentimientos contribuye a unir.

En la sociedad de clases, el arte posee un carácter de clase, de partido. Las afirmaciones burguesas en sentido contrario, son falsas y reaccionarias. El marxismo-leninismo, basándose en el análisis de las leyes que rigen el desarrollo social, ha demostrado plenamente que tales afirmaciones sirven sólo para encubrir el espíritu de partido reaccionario, pues en la sociedad de clases el artista no puede hallarse independiente de la sociedad, de los intereses de determinadas clases y, ante todo, de los intereses políticos de las mismas.

La orientación ideológica y política del artista se refleja ya en la elección del tema, del tipo de fenómenos de la vida que el arte refleja. Así, el que el arte ruso avanzado del siglo XIX se inspirara en el trabajo y en el modo de vivir de los campesinos, y el de principios del siglo XX tratara de la vida y de la lucha del proletariado, era un exponente de sus tendencias e ideales progresivos. El que el arte soviético, en distintos períodos de su desenvolvimiento, haya buscado su inspiración en fenómenos de la vida en que se centraba, entonces, el interés del Partido y del pueblo, atestigua que nuestro arte está íntimamente vinculado a la sociedad soviética que siempre ha vivido y vive la misma vida que el Partido y el pueblo. Al contrario, el apartarse de los problemas candentes de nuestros días huyendo hacia la historia lejana, el escrudriñar temas pequeños y concentrar la atención en aspectos secundarios de la vida, tiene un sentido ideológico ajeno a las tendencias progresivas de la sociedad.

Sin embargo, el tema, en arte, no se refleja por sí mismo, sino que se descubre desde un determinado punto de vista. Ello hace que, en arte, aparezca en el primer plano el problema de lo típico como reflejo de aspectos esenciales de la vida social tal como los comprende el artista. Cuando el artista separa determinados rasgos y facetas de la realidad y los generaliza en un tipo, sus ideales sociales y, ante todo, políticos se reflejan en su actividad, quiera o no quiera.

El arte siempre ha sido y sigue siendo un factor importantísimo en la educación moral de las personas. A menudo se define la moral como un conjunto de normas y reglas que se modifican históricamente y regulan la conducta de las personas entre sí y respecto a la sociedad; a diferencia de las normas jurídicas, tales normas y reglas no están registradas en leyes. No obstante, hablando en términos figurados, el arte en cierto sentido fija de manera peculiar las normas de la moral. El arte afirma en la sociedad determinados principios morales y gracias a él, sobre todo, las ideas estéticas de una clase social se convierten en patrimonio de las amplias masas.

Para afirmar o negar las ideas de la moral, el arte utiliza la poderosa fuerza, positiva o negativa, del sentimiento estético. La forma bella, estéticamente atractiva, de los fenómenos de la realidad no sólo queda reflejada en la obra artística, sino que además sirve de expresión de ideales morales. Las imágenes de los héroes positivos del arte clásico poseen un gran encanto, hermosura interior y, a menudo, exterior. Esas imágenes se convierten en modelos a imitar para muchas personas, lo cual se debe en gran medida a las emociones estéticas positivas que provocan. Presentar como bello lo que es éticamente importante y valioso para una clase social dada, constituye un objetivo primordialísimo y específico del arte.

La influencia moral que el arte ejerce sobre la sociedad se manifiesta ante todo en aquello que es estimado como hermoso, en los modelos de conducta revestidos por el arte con los caracteres de lo bello, del encanto estético, etc. Así, al presentar como prototipos de nobleza, valentía y bondad a los individuos de las clases dominantes, el arte vigente en la sociedad feudal inculcaba un sentimiento de veneración hacia los señores. El sentido moral del arte popular progresivo se manifestaba nítidamente en el hecho de que desgarraba sin compasión el ropaje estético con que se presentaba a los figurones de la capa dominante, señores, popes, burócratas, etc. El arte progresivo representa como estéticamente repugnantes y feos los fenómenos políticamente negativos y moralmente monstruosos, los somete a burla despiadada, y de este modo participa en la lucha contra las fuerzas sociales que han perdido ya su razón de existir.

Basta recordar las obras primeras de Gorki con las figuras de Danko, del Halcón, del Albatros por una parte, y las de la culebra, de los estúpidos pingüinos y de los quejumbrosos colim-

bos por otra, para comprender con qué claridad concebía y cumplía esa tarea el joven arte proletario.

Es función capitalísima del arte soviético la propaganda y expresión de las ideas comunistas; tal función se cumple no sólo afirmando estéticamente las imágenes que representan a los portadores de esas ideas, a los constructores del comunismo, sino, además, presentando como negativa la imagen de los enemigos de nuestra sociedad.

La contraposición directa de tales imágenes puede ser sustituida por la representación de complejas y diversas escenas de la realidad en toda su profundidad y con todas sus contradicciones, pero la afirmación estética de un ideal político y moral y la negación de todo cuanto esté en oposición a él, ha de constituir el contenido básico de todos los tipos y géneros de arte socialista. Ha de tenerse en cuenta que no es sólo la representación del principio positivo de la vida lo que sirve para la educación del ideal estético. Cuando el artista afecto al realismo trata en su obra de lo reaccionario, de lo que es ya caduco, parte del ideal positivo que le impulsa a arrancar de raíz todo lo negativo. Con la burla satírica, flagelando el mal, el verdadero arte afirma lo nuevo, lo avanzado. Poniendo de manifiesto las tragedias de la vida, mostrando la pérdida temporal que lo nuevo sufre en desigual lucha, el arte realista despierta la simpatía hacia lo nuevo, exhorta a la participación activa en la lucha por los ideales progresivos, infunde odio contra los enemigos de la humanidad.

El arte muestra la belleza de innúmeros fenómenos de la naturaleza, enseña a apreciar los mejores frutos del trabajo humano, a amarlos y a percibirlos estéticamente, proporciona un alto goce estético mediante la percepción de sus obras. En mayor o menor grado, todos los individuos sienten y perciben la belleza de la realidad, tanto en la naturaleza como en la vida social. Pero en la sociedad de clases explotadoras, el sentido de la belleza, inherente al hombre social, no puede revelarse en toda su plenitud. Queda embotado en el hombre trabajador debido a las durísimas condiciones en que vive, debido a que el trabajo, objeto de explotación, ha perdido su carácter creador; el sentido de la belleza se deforma por influjo del arte que propaga los gustos artísticos de las clases dominantes explotadoras. Únicamente la creación popular y las mejores obras de los artistas de vanguardia, han cultivado los gustos artísticos de las masas, y sólo en limitada escala debido al atraso y a la ignorancia del pueblo.

Sólo después de la victoria de la revolución socialista, el arte ha pasado a ser auténtico patrimonio del pueblo. Se han abierto horizontes ilimitados para la educación artística de las masas. El trabajo libre se ha convertido en trabajo creador; las propias masas han adoptado una actitud nueva, una actitud creadora, frente al trabajo. El progreso cultural de las personas soviéticas ha creado las premisas necesarias para el impetuoso desarrollo del arte y para que el pueblo sienta por el arte un interés nunca visto.

Bajo el socialismo, la educación estética de las masas se ha convertido en una importantísima cuestión estatal.

La experiencia de la Unión Soviética refuta de manera palmaria las calumniosas fantasías burguesas de que en el régimen socialista habría una nivelación de los intereses estéticos de las personas. La realidad demuestra lo contrario: la educación estética, en la sociedad soviética, contribuye a que la actitud estética del hombre respecto a su mundo circundante sea múltiple, diversa. La sociedad socialista facilita el desarrollo pleno de la individualidad, y, por ende, de los gustos artísticos de la misma.

El gusto artístico del hombre soviético refleja el alto nivel cultural de nuestra sociedad, heredera —en el orden de la cultura espiritual— de lo mejor que la humanidad ha creado en su desarrollo artístico. "...Nuestros obreros y campesinos —dijo Lenin— merecen algo más que simples espectáculos. Han obtenido el derecho a un auténtico arte elevado"(2).

La formación de gustos artísticos elevados constituye uno de los aspectos de mayor responsabilidad en nuestra lucha por el comunismo. Al arte le corresponde una función de primerísima importancia en esa lucha. V. I. Lenin, en conversación con Clara Zetkin, refiriéndose a las particularidades de la influencia que ejerce el arte sobre la sociedad, dijo que el arte "debe unir el sentimiento, el pensamiento y la voluntad de esas masas, ha de elevarlas. Ha de hacer surgir en ellas artistas y ha de desarrollarlos"(3).

Gracias a lo que tienen de comprensibles y claras sus imágenes, el arte constituye en cierto modo un medio de comunicación entre las personas. Verdad es que, en este sentido, se diferencia esencialmente del lenguaje. El arte no abarca una esfera amplia de fenómenos, como el idioma; no puede servir en el mismo grado que la lengua de medio para el intercambio de pensamientos (no es posible conversar en "lengua" musical o coreográfica). No obstante, el artista —intérprete de la conciencia del pueblo—, se comunica con el público por medio de su arte y halla respuesta en los corazones de los demás. Las imágenes creadas por el arte, entran en la vida, se hacen comprensibles para la colectividad humana, utilizables; adquieren la fuerza de los hechos de la vida. El arte une, en verdad, a las personas que gracias a él se familiarizan con la vida de sus contemporáneos.

El libro está escrito y editado; el cuadro está expuesto en una galería de pinturas; la obra de teatro se ha representado en la escena. Con esto el artista ha terminado su misión, pero entonces la obra de arte sólo comienza a penetrar en la vida. El libro leído, el cuadro visto, la sinfonía oída, encuentran eco en el corazón de numerosas personas. y esta influencia espiritual. ideológica y emotiva, no se pierde, sino que se plasma en la actividad concreta de cada uno de los espectadores, lectores u oyentes.

---

(2) *Lenin acerca de la cultura y del arte*, pág. 522.
(3) *Ibidem*, pág. 520.

Gracias a la fuerza de su verdad artística, la obra de arte ejerce una influencia tan irresistible, que quienes la perciben hallan en tal obra un eco de sus propios pensamientos y sentimientos, hasta ese momento imprecisos. Belinski escribió: "...en las creaciones del poeta, las personas que por ellas se entusiasman encuentran siempre algo que les resulta conocido, algo que les es *propio,* algo que ellas mismas sentían o presentían sólo de manera confusa y vaga"(4).

A esa propiedad del arte se refirió también León Tolstói al subrayar la capacidad que posee todo arte auténtico de contagiar ideas y sentimientos a las personas.

Como es natural, esa propiedad nada tiene de enigmática ni misteriosa. Se explica por el hecho de que el artista afecto al realismo expresa en imágenes brillantes y vivas, en formas artísticas trabajadas, lo que ha madurado ya en la sociedad, lo que está esperando su plasmación. Eso es, también, lo que condiciona la fuerza "contagiadora" del arte, su influjo sobre las masas.

El pueblo no percibe las obras de arte de manera pasiva; el acto de la percepción constituye también un acto creador sui géneris: quien percibe se dirige sin querer a su propia experiencia, a las representaciones que posee de la vida. En eso se descubre el proceso ininterrumpido de interinfluencia y enriquecimiento mutuo entre la realidad y el arte. El arte engendrado por la vida influye sobre esta última, forma los caracteres, la voluntad y los anhelos de las personas.

Como forma específica de reflejar la existencia social, el arte tiene carácter de superestructura, lo cual se revela en que es un producto de dicha existencia y en que su influjo sobre la vida, en la sociedad de clases explotadoras, es un influjo netamente de clase.

Al reflejar la realidad en consonancia con el punto de vista de una determinada clase social, al afirmar los ideales políticos, morales y estéticos de la misma, el arte contribuye a que se forme y consolide un determinado régimen social o bien lucha contra él.

En las distintas épocas del desarrollo de la sociedad, el arte adquiere diferente contenido, con lo que varía el papel activo que desempeña respecto a la base. El hecho resulta patente al comparar el arte burgués reaccionario de nuestros días con el arte progresivo, socialista. Las clases dominantes, en los países capitalistas, se esfuerzan por utilizar el arte para educar a las masas en el espíritu de sumisión, de subordinación, de aceptación sin reservas de la desigualdad económica, política y nacional existente, de la explotación del hombre por el hombre; la clase obrera, en cambio, pone el arte al servicio de los trabajadores, lo orienta hacia la lucha por la liberación de los pueblos de toda explotación, de la opresión social y nacional.

Los hechos históricos atestiguan que el arte siempre ha servido a la sociedad como elemento de la superestructura y ha cam-

(4) V. G. Belinski, *Obras selectas en tres tomos,* t. III, pág. 376.

biado por su contenido en dependencia de los cambios sufridos por el régimen social. Así, el ideal estético encarnado en las imágenes de la antigua tragedia griega, de la escultura, de la poesía y de la arquitectura de la época clásica, constituye la plasmación de las ideas políticas, morales y estéticas de la clase dominante en el período de esplendor de la democracia ateniense. El arte de la antigua Grecia se desarrolló en medio de una encarnizada lucha, por una parte, con los partidarios del régimen social antiguo, del régimen gentilicio (como Hesíodo); por otra, con los aristócratas, con sus intentos reaccionarios de descomponer la democracia ateniense, lo cual se reflejó brillantemente en las espléndidas comedias de Aristófanes dirigidas contra la aristocracia ("Las Avispas", "Los Caballeros"). La decadencia de la clase formada por los dueños de esclavos, debía reflejarse forzosamente en su arte. Es característico del arte de la sociedad esclavista en el período del helenismo tardío, la huida a la esfera de los estrictos intereses personales, a la esfera del subjetivismo, el empobrecimiento del contenido vital e ideológico, la descomposición de la forma artística (aparición de elementos de naturalismo, pérdida de la claridad clásica de la imagen y de su carácter definido).

El arte religioso y feudal de la Edad Media contribuyó mucho a afirmar y desarrollar la base feudal actuando en estrecha interacción con un elemento tan poderoso de la superestructura de aquella época como era la religión. El arte profesional se subordina a la religión; la literatura se reduce a las "vidas de santos"; la pintura y la escultura, al adorno de los "libros sagrados" o de los edificios dedicados al culto; la música, al servicio de los oficios divinos. Tales hechos caracterizan el papel político desempeñado por el arte de esa época.

El prolongado desarrollo de la base feudal y de su superestructura, provocó serios cambios en el arte. La idea de un Estado centralizado único, que inspiró espléndidas obras artísticas en la primera época del feudalismo, cedió paso a ideas en defensa de monarquías absolutas. Cuando estas monarquías se convirtieron en un obstáculo para el ulterior avance de la sociedad, el arte pasó a ser reaccionario, hostil a las nuevas fuerzas llamadas a quebrantar la base vieja y las viejas clases sociales.

Parte integrante de la ideología que predominaba, el arte de la clase feudal no era el único de su época. Se desarrollaba también el arte popular (música, poesía, arquitectura, arte aplicado) que se inspiraba en la protesta del pueblo contra la opresión, y se nutría con las ideas de la lucha liberadora. La creación popular contraponía al ideal aristocrático de los señores feudales, imágenes de trabajadores, de rebeldes, ávidos de vivir y dispuestos a luchar por la vida. Las autoridades y la Iglesia en todos los países, en la época feudal, persiguieron implacablemente a los artistas del pueblo, cantores y narradores.

Entró también en lucha con la cultura feudal, la cultura en formación de la joven burguesía que aportaba, en sustitución de las relaciones de producción viejas, feudales, otras formas de producción nuevas, más progresivas, correspondientes a un nivel de desarrollo más elevado de las mismas. Ese arte, y aun en mayor grado el arte popular, sometió a implacable crítica los principios morales, religiosos y políticos de la sociedad feudal; se fustigaba la concupiscencia y el libertinaje de sacerdotes y nobles, se socavaba la autoridad de la Iglesia y de los señores feudales.

Como abanderados de las nuevas ideas, como heraldos del nuevo ideal estético, surgieron los artistas del Renacimiento. Tanto en el aspecto teórico como en el práctico, el arte renacentista iba dirigido contra la desnaturalización medieval de la realidad en la obra artística, contra la subordinación del arte a la religión y, con todo ello, contra la base económica feudal y su ideología. La magna época de empuje y esplendor de la estética materialista y del arte realista vinculados al Renacimiento, fue el resultado de la aparición y desarrollo de la joven burguesía, revolucionaria en aquel entonces.

En esa época, los teóricos en materias artísticas, eran casi siempre, al mismo tiempo, grandes artistas, y se manifestaban como apasionados defensores del arte como elemento de cognición y de educación. Para ellos, el conocimiento de la realidad por medio del arte no satisfacía sólo un afán de curiosidad, sino que constituía un arma de lucha contra la Iglesia, el escolasticismo, el feudalismo, en la empresa de formar a un hombre nuevo en consonancia con los ideales renacentistas.

La importancia del arte de los maestros del Renacimiento y de los grandes realistas subsiguientes, trasciende mucho más allá de los límites de la época.

Las mejores obras de la época renacentista, profundamente realistas, la pintura del siglo XVII, que refleja verídicamente la vida, que educa al hombre en un espíritu de amor a la libertad, de humanismo y de ateísmo (aun de acuerdo con la interpretación burguesa de dichos principios), siguen siendo de alto valor estético para nuestro tiempo y son aprovechadas por los hombres de vanguardia de todos los países en su lucha por el progreso y la libertad. Los reaccionarios de nuestros días, por el contrario, temen a la cultura del Renacimiento y a las obras de sus artistas. Se explica ello por el hecho de que al modificarse el papel histórico de la base de la sociedad burguesa, ha cambiado también la superestructura de la misma. De motor principal de las fuerzas de producción, la base de la sociedad burguesa se ha convertido en un freno; de modo análogo, su superestructura, que ha dejado de ser progresiva desde hace mucho tiempo, desempeña una función cada vez más reaccionaria en el desarrollo social. El arte al servicio de la burguesía, desde mediados del siglo XIX fue perdiendo rápidamente los restos de verdad vital que poseía y su

contenido ideológico de vanguardia. Es, asimismo, característica de ese "arte", la degradación de la forma artística.

El arte al servicio de la base feudal que estaba en trance de desaparecer y el que sirve hoy a la carcomida base de la sociedad burguesa, tienen muchos puntos de semejanza, en particular la tendencia a abstraerse de los problemas candentes de la vida, de la lucha, de las cuestiones sociales.

Al contrario, el arte avanzado, que contribuye a destruir la base que ya no tiene razón de existir y a consolidar la nueva, progresiva, se distingue siempre por hallarse próximo al pueblo, por estar profundamente interesado por los problemas sociales.

En el siglo XIX, el arte progresivo de la Europa occidental y el ruso, en virtud de sus estrechos vínculos con el pueblo, se elevaron hasta la crítica implacable del régimen de explotación.

Al exhortar al pueblo, directa o indirectamente, a alcanzar su liberación, al propagar ideas de patriotismo, al difundir la fe en un futuro mejor, los artistas demócratas de la Europa occidental y de Rusia forjaron personas avanzadas, luchadores por una nueva y luminosa vida. Esto explica que el arte democrático del siglo XIX se encuentre todavía hoy tan próximo a la humanidad progresiva.

El arte socialista, al reflejar verazmente la vida social en su desenvolvimiento progresivo, crea imágenes en las que se encarnan los mejores rasgos de las personas avanzadas de nuestro tiempo, patriotas, luchadores por la paz, la democracia y el socialismo. Para millones de seres humanos, esas imágenes son un ejemplo de cómo se ha de servir a la humanidad. El arte socialista desenmascara a la reacción, flagela las supervivencias del capitalismo en la conciencia de las personas, contribuye a la lucha de las fuerzas progresivas contra lo caduco, contra lo que se aferra al pasado.

En el arte del realismo socialista, la representación veraz, histórica y concreta de la vida, se combina con objetivos que responden a la educación ideológica de los trabajadores en el espíritu comunista.

Basta la caracterización breve y general que acabamos de hacer de algunos hechos concernientes a la historia del arte, para demostrar que los cambios esenciales habidos en el contenido y en la forma del arte tras cambios radicales de la vida social, no están relacionados con estos últimos de manera casual, sino que están provocados y condicionados por ellos. Sin embargo, el lazo que une los cambios de contenido y forma en arte con las transformaciones de la base, de la economía, de la sociedad, no es directo e inmediato.

La particularidad del desarrollo histórico del arte estriba en que sus cambios se hallan relacionados con los de la economía de manera más mediata que los registrados, por ejemplo, en política o en derecho.

El nexo entre el arte y la economía no es tan directo y claro como lo es el de la política o el de la moral. El nivel de desarrollo

del arte depende de muchos fenómenos sociales como son los caracteres de la lucha de clases, el nivel de la vida espiritual de la sociedad y hasta de los progresos técnicos que haya registrado un determinado país en un momento dado. Influyen poderosamente en el desenvolvimiento del arte no sólo el estado en que se encuentre la vida social, sino, además el de la conciencia social en un período histórico determinado. Esto no descarta el papel determinante de la base económica; es sólo un testimonio de lo complejo que resulta llegar a poner en claro la vigencia de las leyes generales concernientes al desarrollo de la superestructura en lo tocante al arte.

El arte realista, con su forma específica de cognición de la vida y sus objetivos también específicos, ha avanzado siempre en íntima conexión con el avance de las *ciencias,* sobre todo de las ciencias sociales, cuyos resultados ha aprovechado. Los artistas y críticos de arte de ideas avanzadas han subrayado siempre el vínculo que existe entre las generalizaciones de la ciencia y las del arte. Han comprendido que unas y otras reflejan los procesos que se dan objetivamente en la realidad, han visto que ciencia y arte llegan a conclusiones coincidentes pese a la diferencia que presenta el carácter de sus respectivos contenidos y generalizaciones.

De todos modos, aunque el arte de vanguardia y la ciencia, en su progreso, siempre han estado en contacto, el significado de la ciencia para la generalización artística de los fenómenos de la vida aumentó de manera especial al aparecer el marxismo. El artista que posee un conocimiento científico de las leyes del desarrollo social, procura reflejar en su obra, conscientemente, lo que es esencial para la vida de la sociedad, ve con claridad cuáles son las perspectivas históricas y está en condiciones de prever científicamente el desarrollo de los acontecimientos. Ello le permite representar la vida en su devenir revolucionario.

El arte que tergiversa la realidad de modo análogo a como lo hace, por ejemplo, el arte burgués reaccionario de nuestros días, cumple el mismo cometido que la religión, defiende lo viejo y lucha contra lo nuevo, enmascara la esencia auténtica de la vida social.

La influencia que ha ejercido la religión sobre el arte subordinándolo a la ideología religiosa, en la mayor parte de los casos —como demuestra la historia— ha alterado y limitado la manifestación de la esencia realista del arte. Hasta cuando, en virtud de determinadas condiciones históricas, en el arte religioso se expresaron ideas progresivas, la forma religiosa se convertía, en última instancia, en un obstáculo para el progreso artístico, y el arte realista, a medida que se desarrollaba, prescindía de ella. Así lo atestigua en su evolución el arte del Renacimiento o el arte ruso de los siglos XVIII-XIX. El fondo humanista que palpita en el cuadro de A. Ivanov "Aparición de Cristo ante el pueblo" no alcanzó plenitud debido, precisamente, al carácter dogmático-religioso de la obra. El dogmatismo religioso siempre ha influido

negativamente en la forma de las obras artísticas, a las que ha imprimido de modo inevitable un sello de conservadurismo.

El nivel a que el arte llega en su desarrollo, el carácter de las obras artísticas, se encuentran en una relación de extraordinaria dependencia respecto a las ideas morales que en tales obras se sustentan, respecto al vínculo que las une a la moral de determinadas clases. La propagación de las normas morales avanzadas, eleva el valor del arte, lo convierte en una fuerza social progresiva, contribuye a su florecimiento. Una de las razones principalísimas por las que la literatura rusa clásica fue llamada muy justamente "conciencia de la humanidad" estriba en el alto valor moral de las obras de los escritores rusos, obras que exaltaban virtudes cívicas como el auténtico patriotismo, el respeto a los derechos de los otros pueblos, el amor a la libertad, la repulsa decidida a la injusticia y al mal, la valiente crítica a la moral de los opresores que pretendían justificar el egoísmo y la explotación.

El arte soviético está llamado a propagar la moral más elevada del mundo, la moral comunista, lo que abre ante él espléndidas perspectivas. En cambio, la propaganda del amoralismo, del odio humano, de la falsa moral de los parásitos, siempre ha rebajado al arte, lo ha degradado. No ha habido artificios formales que hayan podido salvar al arte decadentista; tampoco los hay que puedan salvar al "arte" de los reaccionarios contemporáneos.

De todas las formas de la conciencia social, las que ejercen mayor influencia sobre el arte son las concepciones políticas de la sociedad. En el trabajo "Organización de partido y literatura de partido", V. I. Lenin expuso el principio del carácter de partido de la literatura y del arte; demostró que en la sociedad dividida en clases, no puede haber una literatura y un arte que estén por encima de dichas clases. En tal sociedad, el arte no puede permanecer al margen de la política, ha de sustentar ideas políticas aunque no lo pretenda, ha de expresar una determinada actitud respecto al régimen social existente en un tiempo dado, afirmándolo o incitando a la lucha contra él. El denominado arte "puro", que niega, exteriormente, su vínculo con la política, en realidad está al servicio de una determinada política de las clases privilegiadas, política cuyo fin estriba en paralizar la iniciativa revolucionaria de las masas, apartarlas de la lucha por el cambio del orden social existente, hacer que éstas se resignen y lo acepten. Sin embargo, como se indica en la resolución del Comité Central del Partido "De la política del Partido en el terreno de la literatura" (1925), el carácter de clase de la literatura y del arte se pone de manifiesto en formas infinitamente más diversas que en política.

¡Con qué profundidad de pensamiento y pasión revolucionaria los demócratas rusos criticaban ya la teoría del "arte por el arte"! Belinski y Chernishevski vieron con suma clarividencia el sentido político reaccionario de las "teorías" sobre el "carácter apolítico" del arte, el sentido de clase de las "teorías" concernientes

al "arte puro" como arte que se halla "por encima de las clases sociales". Chernishevski escribió: "Los partidarios de la teoría del arte puro entendido como arte que ha de mantenerse ajeno a las preocupaciones de la vida, se engañan o fingen: las palabras «el arte debe ser independiente de la vida» han servido sólo de pantalla para encubrir la lucha contra las corrientes literarias que no han sido del agrado de dichas personas *con el fin de poner la literatura al servicio de otra tendencia más de su gusto*"(5).

Los clásicos del marxismo-leninismo pusieron de manifiesto la honda conexión que existe entre el arte y la política; demostraron que ésta influye de manera decisiva sobre el desarrollo del arte en la sociedad de clases.

En tal sociedad, predominan las concepciones e ideas de la clase que sustenta las relaciones de producción imperantes. "Las ideas de la clase dominante —indican Marx y Engels— son las ideas dominantes de cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder *espiritual* dominante"(6).

La división entre trabajo intelectual y trabajo físico hace que, por regla general, sólo individuos pertenecientes a las clases poseedoras se dediquen a la "producción espiritual", sobre todo en lo concerniente a la filosofía, el arte y la ciencia. Contribuyen poderosamente a difundir las ideas de las clases dominantes, las instituciones políticas y de otro tipo creadas en consonancia con dichas ideas. Para imponer la ideología oficial se recurre a medidas coercitivas y de violencia, se utiliza el aparato estatal en la lucha contra las ideas de las clases explotadas y sometidas, en la lucha contra los representantes ideológicos de las mismas.

Para el desarrollo del arte son necesarias determinadas escuelas con sus correspondientes edificios, prensa, etc. Cada Estado posee organismos administrativos que se ocupan directamente de las cuestiones concernientes al arte. Tales organismos, a la par de las instituciones aludidas, practican respecto al arte una determinada política, afirman las concepciones estéticas predominantes, luchan contra las manifestaciones artísticas que no complacen a la clase rectora. Los organismos de ese tipo son los que difunden la ideología oficial sobre el arte.

En contraposición a la ideología de las clases que detentan el poder, las clases oprimidas crean su propio arte, su propia cultura artística, que refleja las condiciones de vida de dichas clases y se hace eco de sus intereses, esperanzas y propósitos. El arte de las clases oprimidas se alza abiertamente contra la política oficial de opresión, con lo que cumple su papel revolucionario.

En la sociedad socialista, la política del Partido Comunista y del Estado Soviético, expresión de los intereses del pueblo, se con-

---

(5) N. G. Chernishevski, *Obras completas*, t. III, pág. 301. (El subrayado es nuestro. - *Red.*).

(6) C. Marx y F. Engels, *Obras*, t. III, pág. 45. (Cfr.: "*La Ideología Alemana*", Ediciones Pueblos Unidos, pág. 49).

vierte en la base viva del arte popular, socialista; orienta al arte en el sentido de que ha de estar al servicio de millones de trabajadores, estimula el desarrollo del realismo.

No se sigue de esto que el valor del arte quede determinado enteramente por las ideas políticas que en él encuentren su encarnación. El fondo político-ideológico del arte es lo más importante, pero no es menor la importancia del problema concerniente a las formas artísticas y a los modos de reflejar la vida.

Una obra de arte sólo puede desempeñar su papel político cuando posee un alto valor artístico, cuando influye a la vez sobre la mente y los sentimientos estéticos de las masas, cuando está saturado del "aroma de la vida".

El criterio político y el artístico se hallan íntimamente unidos entre sí. Para la clase avanzada, no se da contradicción alguna entre la orientación política y la veracidad del arte respecto a la vida. La política del Partido Comunista exige que se refleje fielmente la vida, pero el arte socialista tiene también como criterio artístico básico el requisito de que la imagen artística sea en alto grado verídica. A ello se debe que la política del Estado socialista lleve al florecimiento del arte. En cambio, la política de las clases privilegiadas, caducas, obliga al artista a desnaturalizar la realidad en nombre de ideas reaccionarias. Así se llega, en último término, a la decadencia de la maestría artística y a la degradación del arte.

Otra de las particularidades del desarrollo histórico del arte estriba en que el destino de las obras de arte (de la herencia artística) es en cierto modo diferente del destino que sufren otros monumentos de la vida espiritual de la sociedad en épocas pasadas.

El arte auténtico presenta verazmente escenas reales de la naturaleza y de la vida de la sociedad, proporciona al hombre goces estéticos no ya dando forma material a un ideal estético (basado en las concepciones estéticas de la época), sino, además, elaborando artísticamente una determinada materia.

Como quiera que en las obras de arte se reflejan de manera veraz y artísticamente perfecta aspectos concretos de la vida de una época dada, dichas obras conservan su interés aun para el hombre de las subsiguientes épocas históricas, especialmente cuando el contenido ideológico de las obras artísticas puede ser interpretado de modo distinto y con mayor profundidad.

El desarrollo del arte en el plano histórico se halla indisolublemente vinculado a la formación y al desenvolvimiento del realismo y del espíritu popular en las obras artísticas. Son rasgos característicos del realismo en arte, el reflejo verídico de la vida, es decir, la plasmación de aspectos esenciales de la realidad en imágenes artísticas típicas; el elevado contenido ideológico, el enjuiciar la vida en consonancia con el criterio de las fuerzas avanzadas de la época dada, el emplear un lenguaje artístico comprensible para el pueblo, el poseer carácter auténticamente nacional. Presentándose con formas distintas en diferentes épocas, ahondando sin cesar el conocimiento que el hombre tiene de la vida,

el realismo ha ido avanzando desde formas elementales hasta formas elevadas, ha ido perfeccionando los procedimientos y formas con que refleja artísticamente la vida, ha ido superando la limitación histórica de los estadios anteriores en el desarrollo del arte. No se trata, como se demostrará en páginas ulteriores, de un proceso ininterrumpido de progreso; la historia del arte presenta retrocesos y períodos de estancamiento, pero en líneas generales el desarrollo artístico de la humanidad ha avanzado y continúa avanzando desde formas inferiores a formas superiores. No es casual que caractericemos el método del realismo socialista como el estadio más elevado en el desarrollo del arte realista.

El grado de veracidad en el reflejo artístico de la vida, está en dependencia de la medida en que los intereses de la clase a la que el artista representa, toleran que en la etapa dada se revelen verídicamente los fenómenos de la vida. No obstante, la verdad a menudo se sobrepone a la limitación de clase del escritor o del artista. Gorki, por ejemplo, decía que la materia viva con que trabaja el artista posee la virtud de ofrecer resistencia a la arbitrariedad de simpatías y antipatías de clase; eso explica, añadía Gorki, el hecho de que en el medio ambiente de la sociedad burguesa, los literatos a menudo sean imparciales historiadores del modo de vivir de su clase y denuncien implacablement los vicios de la misma[7].

El reflejo verídico de aspectos esenciales de la vida social siempre responde, objetivamente, a los intereses de las clases avanzadas de la sociedad y, en última instancia, a los intereses del pueblo. Si la representación de la vida es fiel, también es popular, decía Belinski.

La verdad pertenece a la clase avanzada; por consiguiente, también el realismo responde, en general, a los intereses de las fuerzas sociales progresivas. De ahí que al definir la orientación social de una tendencia artística o de la obra de un artista, sea de gran importancia tener en cuenta, ante todo, el valor objetivo de la creación artística en determinada época histórica (el papel que las obras artísticas de un autor, a veces aun a pesar de las propias intenciones del mismo, han desempeñado en la lucha social). El daño que en arte causa la sociología vulgar estriba precisamente en no tener en cuenta esas verdades.

El carácter popular del arte (el arte en verdad realista o que contiene elementos de realismo ha de ser popular en una u otra medida) no consiste sólo y exclusivamente en que la obra artística haya salido del propio pueblo. En la sociedad dividida en clases han sido muy limitadas las posibilidades de que individuos de las clases oprimidas hayan podido convertirse en creadores del "docto" arte profesional. Mas el pueblo ha ejercido una influencia colosal sobre el desarrollo del arte por el hecho de que su vida, sus anhelos y esperanzas han sido objeto de repre-

(7) Cfr.: A. M. Gorki, *Obras*, t. XXVI, Goslitizdat, pág. 217.

sentación verídica en las obras de los artistas avanzados, quienes han sabido encontrar en el inestimable tesoro de la creación popular, riquísimo material artístico de ulterior reelaboración, y han trabajado sus obras pensando en la lucha por la felicidad del pueblo. A. P. Chéjov expresó muy bien el amplio sentido del concepto de lo popular en el arte al decir: "Todos nosotros somos pueblo y lo mejor de cuanto hacemos, pertenece al pueblo".

El que en las mejores obras artísticas de la sociedad dividida en clases se dé una señaladísima influencia del pueblo —de las obras de creación popular, de las concepciones y de la estética del pueblo— constituye, sin duda, una de las particularidades del arte como forma de la conciencia social y a ello se debe que éste, en su desarrollo, presente características tan peculiares como la inmortalidad de los mejores monumentos de la cultura artística, la continuidad de desarrollo, etc.

Las obras de arte creadas en determinada época histórica desempeñan cierto papel en la lucha de clases de su tiempo. Pero en otra época histórica, en su calidad de patrimonio artístico, pasan a un primer plano sus valores estéticos, cognoscitivos. Su contenido ideológico es examinado por los hombres de otras generaciones en un plano más o menos generalizado y puede ser interpretado (concebido de modo distinto) en consonancia con el espíritu de la nueva época.

También las clases reaccionarias procuran utilizar a su modo los resultados progresivos obtenidos por el arte del pasado. Así, Pushkin era "interpretado" por los críticos del arte oficial de la Rusia zarista como poeta "del arte puro". "Interpretaciones" análogas efectúan los investigadores burgueses reaccionarios de nuestro tiempo aplicados al estudio de las obras de los grandes artistas del Renacimiento y falsifican la herencia artística que esos artistas nos han legado. En cambio, al estudiar dicha herencia artística, las clases avanzadas ponen al descubierto nuevos elementos de fondo humano contenidos en tales obras.

El Partido y el Estado de la U.R.S.S. educan al hombre soviético dándole a conocer las mejores obras humanistas, de espíritu popular y de mayor belleza del arte del pasado. En cuanto al influjo que puedan ejercer las limitaciones y los prejuicios de la vieja sociedad reflejados en tales obras, queda en gran parte contrarrestado por el alto nivel cultural de las personas soviéticas, por su formación ideológica, por la acción del propio arte soviético. No cabe olvidar, por ejemplo, que Dostoievski en la sociedad soviética se entiende de manera distinta de como se entendía en la Rusia anterior a la Revolución o de como se entiende en la Europa occidental de nuestros días; el hombre soviético, que comprende perfectamente los aspectos fuertes y los aspectos débiles de la obra dostoievskiana, valora en ella facetas por completo distintas de las que estiman los decadentes o los reaccionarios.

Es obvia la importancia y la necesidad del arte para el desarrollo de la sociedad, para la cognición y la transformación de la vida, para la lucha social; téngase en cuenta que no ha habido nunca una clase social que se haya limitado a utilizar la herencia artística del pasado, ni siquiera la mejor; siempre se ha necesitado un arte moderno.

Para nuestro pueblo, este arte es el del realismo socialista. El arte soviético está llamado a reflejar de manera honda y completa la esencia de los procesos sociales que se dan en nuestra sociedad.

El objeto fundamental que se refleja en el arte del realismo socialista es la vida y la lucha de los seres humanos que, libres de toda explotación, construyen el comunismo. El carácter de clase y de partido del arte soviético constituye la forma superior en que se expresa su espíritu popular y su objetividad en la representación de la vida, pues la clase obrera es aquella cuyos intereses se funden con los intereses esenciales de la aplastante mayoría de la sociedad, con el decurso objetivo del desarrollo social.

En la sociedad socialista se dan todos las condiciones para el florecimiento del arte: el pueblo se familiariza con la cultura artística y está vitalmente interesado en que se cree una cultura espiritual rica y abundante.

El arte soviético está llamado a superar los mejores modelos producidos por el arte realista del pasado. Mas para ello nuestros artistas han de estudiar profundamente la vida del pueblo y han de participar, con él, en la lucha por la construcción del comunismo, han de perfeccionar su maestría artística, han de dominar plenamente el método del realismo socialista.

## CAPITULO II

# EL DESARROLLO DEL REALISMO COMO CONTENIDO FUNDAMENTAL DEL DESARROLLO HISTÓRICO DEL ARTE

### I. — Problemas generales del desarrollo del realismo

La capacidad de reflejar y valorar de manera verídica, es decir, realista, en imágenes artísticas, aspectos esenciales de la realidad, constituye una de las propiedades esenciales del arte. De ahí que el contenido positivo capital de la historia del arte desde el momento en que éste surgió constituya también la historia del realismo.

Son profundamente erróneas las concepciones del realismo entendido sólo como una de las muchas escuelas existentes, como uno de los estilos del arte. Tales concepciones constituyen un eco de la "teoría de los estilos", formalista, a nuestro modo de ver hostil a la estética marxista-leninista, teoría expuesta con especial amplitud en los trabajos de los historiadores de arte alemanes Wölfflin, Friedländer, Cohn-Wiener y defendida en los "trabajos" del sociólogo vulgar Hausenstein. No menos falsa y objetivista es la teoría de las dos "historias" del arte: "del elevado", "verdadero", "ideal", y "del bajo", "próximo a la vida", teoría que han intentado difundir algunos cultivadores de la estética burguesa que tratan con desdén del realismo.

Sería erróneo, naturalmente, concebir la historia del desenvolvimiento del realismo como la de un crecimiento gradual y sin obstáculos. *En realidad, en todo el transcurso de la historia pasada de la humanidad, el realismo se ha desarrollado en encarnizada lucha con las tendencias u orientaciones antirrealistas en arte, cuya naturaleza realista deformaban impidiendo que se aprovecharan plenamente las espléndidas posibilidades del arte en lo tocante a la comprensión, valoración y percepción estética de la realidad y a la lucha por la transformación de la misma en sentido progresivo.*

La división de la sociedad en clases antagónicas, la lucha entre explotados y explotadores, entre las fuerzas progresivas y las reaccionarias, encuentran su reflejo inmediato en el arte que participa activamente en tal lucha.

Siempre se han combatido entre sí las tendencias realistas y las antirrealistas. Pero esa lucha ha transcurrido de manera distinta según las épocas. En el arte de las formaciones esclavistas y feudal aún no se daba una patente diferenciación de las dos tendencias, como la que se observa en los tiempos modernos, a partir del Renacimiento y, sobre todo, del siglo XVII. Más aun, con frecuencia esas dos tendencias, que en su esencia se contraponen una a otra, se presentaron íntimamente entrelazadas y aparecieron como contradicciones internas de tal o cual sistema artístico del pasado (por ejemplo, en el contradictorio entretejido y choque de elementos realistas y de elementos religiosos, fantásticos, en el arte de la Edad Media europea).

Al aprovechar con espíritu crítico el legado artístico de las pasadas épocas, la estética marxista-leninista toma como principal criterio de valoración, la veracidad vital de las obras, la expresión que en ellas encuentren las ideas avanzadas de la correspondiente época.

Fueron grandes maestros del realismo Fidias, Rafael, Miguel Ángel, Rembrandt. En el arte ruso encontramos grandes valores realistas en las obras de K. Briulov, A. Ivanov, Fedótov, Repin, Súrikov, y Serov. Huelga decir que todos esos pintores se diferenciaron por su estilo, por el modo de representar la realidad, por su lenguaje artístico. Pero existe algo fundamental que los une y es que todos fueron realistas, es decir, supieron ver la verdad de los fenómenos y supieron plasmarla con los recursos artísticos de que disponían. Si nos referimos a las particularidades externas de la manera artística, diremos que Briulov tiene, por ejemplo, más rasgos comunes con Bruni que con Repin, pero el criterio de la verdad artística y de la vida, es decir, del realismo, asigna un lugar en el panteón de los inmortales precisamente a Briulov y no a Bruni.

Sin embargo, el realismo de Briulov y el de Repin no son, ni mucho menos, una misma cosa. Como ya hemos indicado, el carácter del realismo en cada etapa se halla históricamente condicionado por el régimen económico-social, por la ideología de clase, por el nivel de los conocimientos que del mundo se tengan, por el de la técnica y de la cultura. La propia madurez del método realista está condicionada por la influencia de otras formas de la conciencia social. Sería absurdo esperar de un artista —ni siquiera del más genial— que alcanzara con su arte la verdad absoluta, independientemente de las condiciones de tiempo y de lugar. El artista alcanza y expresa la verdad tan sólo en medidas y formas determinadas por la existencia social y, en última instancia, por las necesidades de la misma. Tenemos, pues, que el propio concepto de realismo cambia y progresa en el plano histórico.

Resulta, por tanto, que el avance del realismo en su lucha contra las tendencias y orientaciones antirrealistas se ha producido no como si se tratara de una simple acumulación cuantitativa de rasgos realistas, sino mediante la sucesión de varias etapas de realismo cualitativamente específicas. Así, la tendencia realista del arte clásico y el arte realista del Renacimiento se diferencian entre sí no sólo por resolver con mayor o menor plenitud unos mismos problemas artísticos. Lo que constituía el objeto del reflejo artístico, por imágenes, y de la valoración estética en el arte clásico y en el arte renacentista, eran realidades cualitativamente distintas, correspondientes a diferentes relaciones sociales. La diferencia de régimen social hace que sea también distinto el carácter de los problemas con que el arte se enfrenta. Cambiaron de manera radical las ideas estéticas, el mundo afectivo y las vivencias del hombre. En la época renacentista la capacidad del arte para reflejar verídicamente la realidad se eleva a un nuevo estadio cualitativo, sobre todo al resolver cuestiones que no se planteaban al realismo clásico. Además, es preciso diferenciar las épocas en que la base realista del arte en cierto modo se abría paso y dejaba sentir su presencia en un sistema artístico eminentemente convencional (arte de Bizancio, por ejemplo), de las épocas en que el sistema realista y el método sobre el que se asentaba correspondían en lo fundamental a la naturaleza realista del arte.

El desenvolvimiento histórico del realismo encuentra su continuación normal en el arte del realismo socialista, que elabora y desarrolla con espíritu crítico todos los resultados obtenidos por el realismo y las tendencias realistas en el arte del pasado.

En líneas generales, el arte, como forma estética peculiar en que se refleja la realidad y se la valora, avanza y se perfecciona a medida que progresa la sociedad.

Cada época del devenir social presenta formas características en que se concreta el progreso histórico del arte en líneas ascendentes desiguales.

En la sociedad primitiva sin clases, al no estar dividido el trabajo en intelectual y físico y menos aun dentro de los límites de la actividad espiritual, el arte no existe como forma especial de dicha actividad, o dicho con mayor exactitud, todavía no es concebido por el hombre como forma específica y peculiar de la conciencia humana. Para el hombre de la sociedad primitiva sin clases el arte constituye un aspecto del trabajo.

Así, pues, el arte de la sociedad primitiva sin clases se distingue por el escaso alcance que posee como manera de reflejar la realidad, lo cual responde al carácter primitivo de la conciencia del hombre, hecho, a su vez, consecuencia del carácter primitivo de la misma producción; pero además se distingue por un rasgo que es propio de la sociedad primitiva sin clases y consiste en entender el lugar y el papel del arte en la vida social como formando parte de la actividad práctica de la colectividad humana.

Ha de subrayarse, al mismo tiempo, que, en aquella época, la creación artística, pese a su primitivismo, daba origen a un arte perteneciente a todo el pueblo, vinculado a la vida de la comunidad en su conjunto y realista en su base.

Lo que caracteriza la conciencia artística de la sociedad dividida en clases, es otra cosa. En dicha sociedad, se forma y se desarrolla el arte en el sentido estricto de la palabra como elemento de la superestructura que cumple objetivos específicos. Se produce una diferenciación dentro del arte mismo, se constituyen y delimitan sus diferentes tipos (arquitectura, escultura, pintura, música, literatura y otros). En el seno de las diferentes artes, a medida que se refleja de manera más variada y profunda la realidad circundante y se enriquece el sentimiento estético, surgen las divisiones en géneros artísticos. El diapasón cognoscitivo por imágenes del arte se amplía de manera extraordinaria, pues la vida social, en su evolución, va haciéndose cada vez más compleja y polifacética, el hombre va adquiriendo una conciencia más honda y más amplia de sí mismo, una mayor capacidad de cognición del mundo. En la sociedad de clases, el arte también se va liberando gradualmente de los lazos que lo unían con la magia primitiva y más tarde (en la aurora de la sociedad capitalista) de los lazos que lo unían con el culto religioso. A la vez, los frutos del arte son expropiados por parte de la clase dominante y en mayor o menor grado se sustraen al pueblo.

En la época anterior a la socialista, el progreso histórico del arte se efectúa de manera contradictoria, como, en general, todo el desarrollo de la sociedad y de la cultura en su conjunto.

Marx indica que no se debe entender el progreso de la producción espiritual en la sociedad de clases, en la que existen explotados y explotadores, de manera abstracta y rectilínea infiriendo directamente del incremento de las fuerzas de producción el nivel alcanzado por el arte. "De ningún modo hay que tomar el concepto de progreso en su sentido abstracto habitual. En las cuestiones del arte, etc., esa desproporción aun no es tan importante ni tan difícil de comprender como en la esfera de las relaciones sociales prácticas"(1). Más adelante Marx pasa ya al examen de las cuestiones concernientes al desarrollo del arte. "En cuanto al arte, sabido es que algunos de los períodos de su esplendor no se encuentran en relación alguna con el desenvolvimiento general de la sociedad ni, por ende, con la evolución de la base material que constituye como si dijéramos el esqueleto de la organización de la sociedad —escribe—. Por ejemplo, los griegos en comparación con los pueblos de su época o también Shakespeare. Respecto a ciertas formas del arte, por ejemplo la epopeya, se ha reconocido incluso que en su forma clásica, que hace época en la historia del mundo, no pueden ser creadas desde que comienza la producción artística como tal; por tanto, hasta en la

(1) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XII, p. 1, pág. 200.

esfera del propio arte existen formas, de gran importancia, posibles sólo en un estadio relativamente bajo del desarrollo artístico. Si esto es así en la esfera del arte por lo que concierne a las relaciones existentes entre sus distintos tipos, menos ha de sorprender que tal circunstancia se dé en lo tocante a las relaciones entre el arte en su conjunto y el desarrollo general de la sociedad"[2].

La historia toda del arte corrobora esa idea genial, formulada por Marx, acerca del desarrollo desigual de la cultura artística en el pasado, acerca de la falta de correspondencia directa entre el nivel alcanzado por el arte y el que presenta el desarrollo de las fuerzas de producción.

Es preciso subrayar que esta falta de correspondencia se refleja ante todo en el desarrollo de las posibilidades realistas del arte, en la capacidad del arte para revelar el aspecto estético de la vida.

Como quiera que el progreso de las fuerzas productivas en la sociedad de clases explotadoras y explotadas supuso, asimismo, un progreso en las formas de explotación, en la esfera de la conciencia social el crecimiento y la ampliación de sus posibilidades cognoscitivas se produjeron a la par que se incrementaban las fuerzas que deforman y limitan dicha capacidad cognoscitiva. Cada formación creaba condiciones de vida material y espiritual propias monstruosas, desfavorables para los intereses del pueblo. Esos monstruosos rasgos que adquirían las relaciones de explotación limitaban la posibilidad de que el arte reflejara verídicamente la vida, de que pusiera de manifiesto todos los valores estéticos de la misma. Esto concierne de manera especial al conocimiento de las leyes del desarrollo de la sociedad, a la representación realista y a la valoración estética de la vida social, que constituye el contenido básico del arte.

Así tenemos, por ejemplo, que con todo y constituir el feudalismo un estadio más elevado en el desarrollo de la sociedad que el régimen esclavista, el arte de la Europa occidental en la Edad Media no representó de por sí un indiscutible paso adelante respecto al arte de la Grecia clásica. El antiguo arte griego creó una imagen realista del hombre-ciudadano concebido en su belleza ideal. En la sociedad feudal del medioevo, el arte no creó ni pudo crear imágenes semejantes.

El desenvolvimiento del arte tanto en la época clásica como en la sociedad feudal se encontraba condicionado no sólo por el carácter del régimen económico, sino, además, por las peculiaridades de la vida política y de la concepción del mundo de las personas. En la Grecia antigua, en uno de los primeros estadios del desarrollo de la humanidad, se formó un régimen social caracterizado por la ciudad-estado y la democracia esclavista. En los estados medievales, el incremento de la vida civil se produjo en formas más trabadas por la ideología autoritaria de los explotadores en comparación con las que se dieron en las ciudades-estado

(2) C. Marx y F. Engels, *Obras*, t. XII, p. 1, pág. 200.

libres e independientes de la Grecia antigua. Por otra parte, la religión cristiana, en algunos de sus aspectos más progresiva que el paganismo, contenía rasgos de ascetismo y de desprecio por lo terrenal que constituían un obstáculo para que la vida se reflejara con plenitud realista en el arte.

Al fin, la imagen realista del hombre y la representación de la vida y de la actividad del mismo florecieron en el arte de las ciudades medievales, pero esto ocurrió sólo cuando la concepción del mundo dominante en tales ciudades, así como su actividad toda, adquirieron un sentido netamente antifeudal.

De todos modos no sería justo pasar por alto lo que aportó de nuevo el arte medieval. A él debemos una solución más compleja y rica de la síntesis entre pintura, escultura y arquitectura, el esplendor de la miniatura y de la ilustración, el interés por las vivencias espirituales del hombre y, con ello, una elaboración más amplia y profunda, en el arte, de los conflictos trágicos, de la lucha interior, aunque fuera mediante las formas simbólicas del arte religioso. Es a la Edad Media —en China— a la que se debe el primer florecimiento del paisaje que registra la historia y un pujante desarrollo de los oficios artísticos. Pero en su conjunto, el método realista, nuevo por su carácter, existe sólo como en germen en la literatura, en la música y en las artes plásticas de la Edad Media y únicamente en la aurora de la sociedad burguesa, en el Renacimiento, encuentra su verdadero desarrollo y su solución progresiva.

En la sociedad burguesa capitalista, sobre todo en sus primeros tiempos, es decir, en los siglos XVI y XVII, algunos aspectos de la conciencia artística y algunas artes alcanzan su expresión más elevada (por ejemplo el drama, con Shakespeare y Racine). En Rusia registramos un verdadero florecimiento de la arquitectura en el período que antecede a la afirmación del capitalismo (segunda mitad del siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX). Este período queda señalado por nombres como Rastrelli, Bazhenov, Zajarov, Voronijin y Rossi.

Vemos, por tanto, que el desarrollo del arte en el pasado se caracteriza por la desigualdad en el progreso del realismo y de la cultura artística considerada en su conjunto.

Tan sólo el arte de la sociedad comunista, al superar las deformaciones del régimen social —causa de la desigualdad con que se efectuaba el progreso del arte en el pasado— puede desarrollar libremente las posibilidades contenidas en el arte para la representación realista de lo que existe.

Este camino está abierto para el arte del realismo socialista, para el arte de la gran Unión Soviética y de los demás países de democracia popular.

* * *

En la sociedad de clases, el arte posee siempre, con mayor o menor claridad, un carácter de clase; defiende siempre los intereses de una determinada clase, entra en conocimiento de la reali-

dad y la valora desde el punto de vista de su clase. Además, el arte de una clase dada, al defender y consolidar la base correspondiente o al atacar a la base vieja y afirmar otra, nueva, no se limita a reflejar la vida de su clase, sino que tiende en mayor o menor medida a reflejar y valorar la realidad social en conjunto, en todas sus conexiones fundamentales y en todas sus relaciones mediatas. Pero la concepción misma de lo que es estéticamente importante y esencial en la realidad, está determinada por la posición social de una u otra clase, por el conjunto de sus intereses y objetivos.

La clase que aboga por las formas nuevas y más avanzadas de las relaciones sociales está interesada en utilizar en grado máximo las posibilidades cognoscitivas del arte. Tiende a reflejar en el arte, de la manera más amplia y multilateral posible, la realidad social, procura valorarla desde el punto de vista del progreso. De ahí que, por lo común, su arte responda a una orientación realista.

La clase vinculada a un estadio ya caduco de la sociedad, no se halla interesada en el conocimiento de los nuevos horizontes que la realidad en su evolución ofrece, y tiende a falsificar la representación del mundo. Lucha desde posiciones reaccionarias contra las ideas progresivas y contra el avance de la sociedad defiende una base que ha perdido ya su razón de existir y está condenada a desaparecer.

No obstante, sería erróneo suponer que el arte de la clase progresiva, pero explotadora, está exenta de limitaciones y que su victoria y afirmación significaban, en el pasado, un progreso absoluto e incondicional en el desarrollo del arte.

La cultura artística de la sociedad con clases explotadoras es dual y contradictoria incluso en su estadio progresivo. Por una parte, refleja en cierto modo verídicamente la realidad y sostiene ideas avanzadas; por otra, expresa en sus imágenes ilusiones que velan (honrada o hipócritamente) la naturaleza explotadora de su clase. Ello explica que siempre sea relativa en la cultura artística la veracidad con que se representa la vida y que lo verídico se dé junto con tergiversaciones de la realidad.

Ahora bien, sería erróneo suponer que la representación veraz de la realidad en el arte del pasado y la justa valoración de esta última desde el punto de vista del desarrollo progresivo de la sociedad, se dan como consecuencia de que en la conciencia artística de la clase social aparezcan ideales humanos abstractos, carentes de naturaleza concreta de clase, desligados de los intereses de la clase dada, y que sólo hallan su expresión en el arte los intereses de clase cuando éste tergiversa la realidad. Es preciso recordar siempre que la conciencia artística de una clase social es, en su conjunto, una conciencia de clase. Toda clase, cualquiera que sea, por ejemplo, la burguesa, al intentar valorar y comprender por medio de su arte los fenómenos de la vida social en su conjunto, lo hace sólo en la medida en que se lo permite su posición respecto a otras clases. Claro está que la realidad se refleja

a través del prisma formado por intereses que defiende la clase social en cuestión y por los objetivos que ésta persigue.

Así, por ejemplo, en la medida en que la crítica burguesa de las relaciones sociales y de la cultura de la nobleza feudal concuerda —en determinada etapa del desenvolvimiento histórico— con los intereses del desarrollo progresivo de la sociedad en su conjunto, en la medida en que el programa social defendido por la burguesía corresponde objetivamente al progreso de la sociedad toda, la ideología artística de la burguesía refleja verídicamente y valora con acierto los fenómenos y tendencias esenciales de la vida social de su tiempo (novela burguesa de Inglaterra en el siglo XVIII, "Las bodas de Fígaro" de Beaumarchais, retratos de La Tour y otras obras).

Mientras el proletariado no se constituyó como clase, la burguesía fue capaz de ponerse al frente del movimiento antifeudal de las masas populares, y así lo hizo en varios países. Su ideología revolucionaria en su formulación más consecuente, siendo burguesa, coincidía en parte con la ideología antifeudal de las mismas masas, lo cual se explica porque en un determinado estadio, la contraposición de los intereses de clase entre la burguesía y las masas trabajadoras no se había puesto de relieve aún, pues la burguesía luchaba por la victoria y consolidación de relaciones sociales más progresivas, en su conjunto, que las feudales.

A ello se debe que el arte de la burguesía, en la etapa aludida, adquiriera un significado relativamente amplio, y en cierta medida se convirtiese en la expresión estética de las tendencias progresivas de la sociedad. De este modo el arte se muestra capaz de reflejar el mundo de manera realista, verídica. Se hace, asimismo, posible reflejar la vida y expresar los ideales artísticos desde posiciones que corresponden objetivamente a los intereses de las masas populares. Bastará citar, a guisa de ejemplo, obras tan importantes en ese sentido como son "Marat asesinado" y "La verdulera", de David, y "La libertad en las barricadas", de Delacroix, correspondiente a un período posterior. En efecto, el período de la transformación revolucionaria, el período en que se eliminan las relaciones de producción caducas, provoca una señalada intensificación de la actividad revolucionaria de las masas explotadas, de la heroica lucha del pueblo, cuyas pasiones e intereses influyen sobre el arte y encuentran en él un reflejo directo.

Este hecho no llegó a ser comprendido por los sociólogos vulgares, que veían el objetivo máximo de la ciencia aplicada al estudio del arte en el "desenmascaramiento" de la limitación de clase del artista y negaban en redondo la valía cognoscitiva de los ideales artísticos encarnados en el arte, el carácter popular del mismo.

La medida en que el arte es capaz de reflejar los fenómenos de la vida social y valorarlos, así como la medida en que dicha facultad queda limitada y deformada, *dependen de la posición objetiva que la clase dada ocupe en la vida de la sociedad,* del papel

histórico que ésa desempeñe y de los intereses de clase que de ello se deriven.

Por consiguiente, todas las denominadas verdades humanas objetivas del arte del pasado no existen al margen y con independencia de la conciencia de clase. Son, por el contrario, un exponente de la capacidad que posee la clase dada de reflejar —en los límites de sus intereses de clase y en relación con ellos— fiel y verídicamente aspectos esenciales de la realidad; de su capacidad de mostrar la vida de la sociedad en su conjunto, de apoyar a las fuerzas progresivas en el desarrollo social, de criticar a las fuerzas reaccionarias que obstaculizan este desarrollo.

Pero desde el momento en que la clase social ha cumplido su misión histórica progresiva y la base que ha desarrollado y sostenido ha dado de sí cuanto de ella podía esperarse, la ideología y el arte de esa clase social comienzan a tergiversar y falsificar la representación del mundo. En este caso, no se trata ya de limitaciones de la conciencia artística de la clase social dada, sino de la adulteración global de su cultura artística, sin excluir que puedan registrarse en ella algunos éxitos parciales.

Toda la historia del arte atestigua que la activación de las corrientes hostiles al realismo y el incremento del espíritu reaccionario en el arte, son fenómenos ligados siempre a la ideología de las clases explotadoras reaccionarias, enemigas del progreso, de la sociedad dada. Así se nos presentan la descomposición del realismo clásico en los siglos III y IV de nuestra era, la crisis del realismo burgués, el crecimiento del formalismo y de la mística en el arte burgués de la Europa occidental a finales del siglo XIX y sobre todo en el siglo XX.

Hemos examinado más arriba el problema concerniente a la naturaleza de clase del arte desde el punto de vista del desarrollo de la ideología artística de las clases dominantes. Sin embargo, la historia del arte del pasado no constituye sólo la historia del de dichas clases. Al estudiar la historia del arte es necesario tener cumplida cuenta del significado de los movimientos revolucionarios de las masas trabajadoras y de su actividad creadora en el desarrollo artístico de la humanidad.

En el pasado, cada vez que se producía un cambio de formación social, llegaban al poder clases explotadoras que establecían nuevas formas de propiedad sobre los medios de producción y una nueva forma de explotación de las clases trabajadoras de la sociedad. Pero la fuerza motriz fundamental del progreso histórico ha sido siempre la actividad revolucionaria de las propias masas populares, es decir, de las clases trabajadoras explotadas.

Los movimientos revolucionarios de los esclavos y de quienes no gozaban de plena libertad, socavaron las bases de la antigua sociedad esclavista; las sublevaciones de los siervos de la gleba y de las capas bajas de la ciudad, acabaron con el dominio feudal. Son precisamente las masas trabajadoras las que personifican en las grandes épocas revolucionarias los intereses de la sociedad en su conjunto.

Ahora bien, en el curso del devenir histórico, la clase en formación, por ejemplo, la de los señores feudales (más tarde la burguesía), a la vez que posee la fuerza material y cultural, se aprovecha de que al principio no se hace patente el antagonismo entre sus intereses y los de la clase que aún no ha llegado a constituirse plenamente como tal, es decir, la de los siervos (más tarde, la de los proletarios). Ese antagonismo queda situado en segundo término, velado por la contradicción de clase fundamental de la vieja sociedad: en el primer caso, la que se da entre los esclavos y sus dueños; en el segundo, entre los siervos y los señores feudales. De este modo la clase en formación, la de los feudales primero y luego la burguesía, pudo encabezar en provecho suyo el movimiento revolucionario de las masas populares.

Como las premisas materiales necesarias para que se diera un sucesivo progreso material en interés de las masas trabajadoras no habían alcanzado la debida madurez, las revoluciones se limitaban a modificar la forma de explotación sin abolirla. Las masas populares, después de haber hecho la revolución, se encontraban de nuevo sometidas al yugo económico y político.

Pero el hecho decisivo de que la lucha revolucionaria de las clases trabajadoras constituía el fundamento de la fuerza motriz que impulsaba el desarrollo de la sociedad, debía reflejarse forzosamente en la historia de la conciencia social, incluido el arte. La lucha de las masas populares predeterminaba, directa o indirectamente, el contenido del arte. Y cuanto más directamente los artistas del pasado comprendían la trascendencia y el sentido de la vida y de la lucha de los trabajadores, tanto mayor era la veracidad con que las representaban, tanto más realista y valioso era su arte, tanto más denso era su contenido ideológico (sirva de ejemplo la obra citada de David "Marat asesinado").

El reflejo verídico de la vida social, la honda encarnación de pensamientos y sentimientos característicos de la conciencia social de la época, no habrían podido darse si el artista hubiera hecho caso omiso de la actividad de las masas populares.

La influencia determinante del pueblo sobre el desarrollo de la naturaleza realista progresiva y social del arte, se ha producido en distintas formas históricas.

En este lugar vamos a referirnos a los problemas concernientes al sentido popular del arte sólo en la medida en que ello es necesario para caracterizar las leyes del desenvolvimiento histórico de este último.

El problema que trata del carácter popular del arte es uno de los problemas fundamentales de la historia y de la teoría del arte. Ello se explica por el hecho de que el arte en sus orígenes, por su naturaleza, estuvo llamado a reflejar el contenido esencial de la vida de la sociedad, o sea, la actividad de las masas populares en su conjunto; tuvo que servir de expresión a los intereses y anhelos de estas últimas, tuvo que ser comprensible y estar al alcance de las mismas.

Únicamente en la sociedad socialista el arte puede ser total y consecuentemente popular. Mas, en cierta medida, el sentido popular del arte se desarrolla también en la sociedad dividida en clases.

El sentido popular del arte se nos aparece por una parte, como expresión directa de los intereses ideológicos y estéticos y de las necesidades de las masas populares, o sea, de las clases trabajadoras. Este sentido popular directo solía encontrar pocas posibilidades de desarrollo en la sociedad dividida en clases antagónicas, se manifestaba en el arte de las propias masas o en las obras de sus artistas más o menos consecuentes y conscientes.

Por otra parte el sentido popular constituye una cualidad inherente al arte de los artistas afectos al realismo vinculados a la cultura de las clases dominantes. Ese sentido popular aparecía en sus obras con tanta más fuerza y tanto más relieve cuanto más capaces eran, esos artistas, de reflejar verídicamente los fenómenos capitales de la vida de la sociedad en conjunto, revelando el sentido de los mismos desde posiciones progresivas que, en última instancia, coincidían con los verdaderos intereses del pueblo.

Esta propiedad del arte se halla estrechamente ligada a la capacidad que posee una clase social de reflejar los intereses progresivos de la sociedad toda si los suyos son los de una nueva forma de producción que no ha llegado todavía a su plenitud o de una forma de producción que todavía no ha desempeñado hasta el fin el papel progresivo que le incumbe, a todo lo cual nos hemos referido más arriba.

En la sociedad primitiva sin clases esas dos formas en que se manifiesta el espíritu popular del arte no se daban, puesto que en tal sociedad la cultura artística era por entero popular y reflejaba los ideales estéticos y las necesidades del conjunto de la comunidad. Pero el arte en la sociedad primitiva sin clases se hallaba en el estadio primero de su desarrollo.

En la sociedad dividida en clases sociales, la cultura artística se desarrolla ante todo como cultura de las clases dominantes. La actividad artística directa de las masas trabajadoras subsistió en lo fundamental en forma de oficios artísticos, de folklore (canciones y cuentos populares), de arquitectura popular, etc.

El optimismo que rezuma la creación popular, la expresión directa de la mentalidad nacional y de la peculiaridad nacional del espíritu del pueblo que se dan en el arte popular, constituían y constituyen un valor inmenso para todo el arte progresivo de una época cualquiera. Por esto no es concebible arte alguno sin utilizar las riquezas estéticas de creación popular. Los artistas profesionales, los poetas y los músicos buscan constantemente su inspiración en el tesoro de la creación artística del pueblo y de él sacan imágenes y recursos de expresión. No en vano Glinka, por ejemplo, dijo: "Quien crea la música es el pueblo; nosotros nos limitamos a arreglarla". En la pintura de Súrikov tenemos un brillante ejemplo de cómo la obra creadora del pueblo es utilizada en el arte plástico.

No puede darse una literatura nacional importante sin aplicar y elaborar la riqueza conceptual y artística de la lengua vernácula, creada fundamentalmente gracias a la actividad multisecular de las propias masas populares. Así lo han comprendido siempre las figuras más egregias de la cultura de las clases privilegiadas. Pushkin pudo encontrar recursos auténticamente artísticos para crear sus obras recurriendo a la inagotable riqueza de la lengua rusa viva.

*Con su savia vivificante, la riqueza de la fantasía artística del pueblo nutre al arte clásico,* es su base y su materia.

Lo dicho, empero, no agota ni mucho menos la trascendencia del pueblo para el progreso del arte en la sociedad de clases.

El sentido popular del arte está fundamentalmente determinado por la medida en que éste, al reflejar la vida de manera honda, completa y verídica, favorece el progreso social, en el que están interesadas ante todo las masas. Ahora bien, como quiera que el progreso cultural en la sociedad de clases se efectúa sobre todo como desarrollo de la cultura de las clases rectoras (Antigüedad clásica, arte feudal, Renacimiento, etc.), adquiere singular importancia el problema concerniente a la medida en que posee sentido popular el arte profesional, vinculado a la cultura dominante. Es natural que en dicha cultura el sentido popular del arte pueda encontrar sólo una expresión parcial. Los intereses egoístas de las clases privilegiadas obstaculizan tanto el pleno desenvolvimiento de las posibilidades realistas del arte como el de su sentido popular. Al mismo tiempo, en el arte de la clase que no ha agotado su función social progresiva, se dan invariablemente las premisas que permiten el relativo desarrollo de lo popular en el amplio sentido de la palabra.

En general, cuanto más activo y verídico se hacía el arte, cuanto más ampliamente se hacía eco de la vida, tanto más popular resultaba; recíprocamente, cuanto más consecuente era el artista en reflejar y valorar la vida social desde posiciones progresivas, desde el punto de vista de los intereses de las masas trabajadoras, tanto más honda y rica se hacía su maestría como artista afecto al realismo.

Es de hondo sentido popular el arte de Esquilo, de Sófocles, de Fidias, pues servía de expresión a los ideales estéticos del ciudadano libre de la ciudad-estado de la antigua Grecia. Tienen sentido popular las obras de los renacentistas Leonardo da Vinci, Rafael, Tiziano y Miguel Ángel, pues eran expresión de los ideales no sólo de la joven burguesía, sino, además, de tendencias progresivas de la sociedad toda de aquella época.

La obra de artistas como Pushkin, Lérmontov, Turguéniev, Glinka, Zajarev y Rossi es hondamente popular por su contenido esencial, pese a que todos ellos estaban vinculados a la cultura de la nobleza rusa. El sentido popular de esos artistas radica en la amplitud con que captaban los fenómenos de la vida, en el elevado humanismo de sus ideales, en su ferviente patriotismo, en el interés que pusieron en utilizar las obras de creación popular.

En efecto, Pushkin, al aprovechar todas las posibilidades de la cultura, altamente desarrollada, de las clases dominantes, gracias a la amplitud y hondura de su realismo, a la potencia e intencionalidad de su humanismo, rebasa con su obra los límites de los intereses propios de la nobleza. Su modo de entender la riqueza moral y estética del hombre, su optimismo, su elevado patriotismo, hicieron que la obra de Pushkin resultase afín a su pueblo, expresase los intereses progresivos del mismo.

Tampoco la obra del arquitecto Rossi se limita a servir al Estado de la nobleza rusa. En el marco de la cultura dominante y dando satisfacción a los requisitos inmediatos de la misma, Rossi en sus obras geniales exalta el ideal de la indestructible potencia y de la grandeza del país. El énfasis racional, de la proporción armónica, de la grandeza civil que poseen las obras arquitectónicas creadas por Rossi, objetivamente va más allá de la expresión estética de los intereses egoístas de la autocracia rusa y alcanza amplio significado popular.

El escultor Kozlovski, en su monumento a Suvórov, sin convertirse en intérprete de las ideas de las masas campesinas oprimidas, sin romper con la cultura de la clase dominante, supo presentar (claro está, dentro de ciertos límites, lejos aún de romper abiertamente con la ideología que predominaba) la imagen de Suvórov como héroe nacional, como encarnación del genio militar de la nación rusa, y así el monumento fue entendido y estimado por el pueblo.

El sentido popular de las obras creadas por los mejores maestros realistas del pasado que cultivaron su arte en el marco de la cultura progresiva de las clases rectoras o que luchaban por imponerse, desempeñó un papel enorme en la historia del arte.

El arte del pasado al servicio consciente de las clases oprimidas y del desarrollo democrático de la sociedad, alcanzó su más alta expresión en las obras de los artistas demócratas rusos, quienes aplicaron todos los resultados del "arte docto", toda la maestría acumulada por la cultura de las clases dominantes, en bien del pueblo, en defensa de sus intereses básicos.

La grandeza y la fuerza de las inquietudes e ideales estéticos del pueblo se revelan con toda plenitud y encuentran su plasmación en el arte de la sociedad socialista. Se supera en él la dualidad y la contradicción que presenta el desarrollo del arte de las épocas anteriores. En el régimen socialista, el arte se convierte en auténtico patrimonio de las masas populares.

### II. — Etapas fundamentales en el desarrollo del realismo

En el capítulo anterior se ha mostrado ya que el contenido de la historia del arte estriba en el progresivo y gradual desarrollo del realismo, en lucha con las tendencias y corrientes antirrealistas. Este progreso se ha producido en formas desiguales y ha ser-

vido en cierto modo de preparación de las condiciones necesarias para el ulterior avance del arte del realismo socialista.

La reelaboración y los cambios de interpretación de la herencia artística prosiguen sin cesar. El arte del pasado es objeto de estudio por parte del pueblo soviético, con lo que educa éste su sentido y gusto artísticos, a la vez que amplía su horizonte estético y adquiere un mejor conocimiento de las épocas pasadas.

Para tener una idea más clara de la variedad de la herencia del pasado, es necesario explicar, aunque sea brevemente, lo que caracteriza a las principales etapas por las que ha pasado el realismo en su desarrollo.

### § 1. El arte de la sociedad primitiva sin clases

El arte de la sociedad primitiva sin clases es el de la época en que surge el trabajo humano en su primera forma, en que nace y evoluciona la conciencia ingenua y directamente fundida con la actividad práctica del hombre.

No existe, casi, la división del trabajo; se da sólo con un carácter semibiológico, especialmente en los primeros estadios del desarrollo de la sociedad (división del trabajo por sexos y edades). El escaso desarrollo de las fuerzas y de los hábitos de producción, la falta de un producto suplementario constante a consecuencia del bajo rendimiento del trabajo, predeterminaban el carácter elemental y primitivo del régimen social de dicha época. Es típica para ese régimen social la existencia de comunidades basadas en lazos de consanguinidad. La sociedad es homogénea, no se dan en ella ni división en clases ni lucha de clases. Tampoco hay división entre trabajo intelectual y trabajo físico. La actividad espiritual no se había convertido aún en una actividad desligada del quehacer práctico, de la producción de bienes materiales.

No existe un sistema de superestructuras bien definido, característico del ulterior desarrollo de la sociedad. El contenido esencial de la vida de la sociedad radica en la lucha contra las fuerzas de la naturaleza, lucha que absorbe la energía toda de la comunidad. El escaso desarrollo de la producción colocaba al hombre primitivo en dependencia de las fuerzas naturales. Las leyes más importantes de la naturaleza aún no habían sido descubiertas.

El carácter de las relaciones sociales determinaba las particularidades del arte de la sociedad primitiva sin clases como arte directamente popular.

En ese estadio, el arte no se presenta aún como ideología especial. Se halla directamente vinculado a la actividad que despliega el hombre al trabajar, va unido a la comprensión de la expresividad estética y de la valía del trabajo del hombre y del producto que con él se obtiene. El desarrollo de este aspecto de la creación artística lleva, en los estadios tardíos de la sociedad primitiva sin clases, cuando ésta ha alcanzado ya un mayor nivel de

cultura material, al florecimiento de los oficios artísticos y del adorno.

Por otra parte, ya en esa etapa primitiva el arte se encuentra ligado a formas elementales de conciencia social, constituye una parte importante de la actividad social de la colectividad y no puede prescindirse de él en fiestas ni en ritos mágicos.

Gracias a esa actividad, el arte se hace idóneo para reflejar de manera clara y concreta la realidad (famosas imágenes realistas de animales en cuevas; primeras formas de creación literaria oral; danzas teatralizadas reproduciendo escenas de trabajo o movimientos de fieras, etc.).

Cierto es que, según todo hace presumir, la obra de arte se apreciaba no tanto por su fuerza expresiva estética y por la perceptible veracidad de la imagen, cuanto por la supuesta posibilidad de ser aprovechada por medio de ritos mágicos y conjuros con fines que se creían utilitarios como eran el asegurar el éxito de la caza, etc. Pese a todo, su verdadera utilidad social, que aparecía también en forma ilusoriamente mágica, estaba determinada en última instancia por las cualidades cognoscitivas que ofrecía la imagen.

En el fondo, la imagen artística poseía un carácter ingenuamente realista y concreto. Por consiguiente, el arte, en sus orígenes, era realista y por su naturaleza no podía ser de otro modo.

La agudeza visual, el carácter plástico y concreto que posee la memoria y, en general, la mentalidad del hombre primitivo, favorecían el desarrollo del carácter concreto y realista de la imagen artística, que reproducía de manera bien definida y clara las particularidades de algún fenómeno de la vida. Así se explica que en estadios relativamente iniciales de la evolución de la sociedad, ya entre los cazadores del paleolítico superior, pudieran darse obras maestras como las representaciones pictóricas y escultóricas de animales, objetos de caza. En tales imágenes se representan con enorme fuerza y claridad las peculiaridades de la contextura de bisontes, ciervos y otros animales, así como el carácter de sus movimientos.

Al mismo tiempo, el horizonte artístico del hombre de la sociedad primitiva sin clases, queda limitado por el carácter primitivo y utilitario de sus necesidades e intereses sociales. Eso hace que, por regla general, sólo se representen animales que son objeto de caza.

La concatenación de los fenómenos aún no podía ser entendida rectamente ni reflejada de manera realista; por esto en la mayor parte de los casos se reproducían animales solos sin relacionarlos entre sí ni con el medio natural. Los intentos de superar dicha limitación ofrecen un carácter casual y son poco efectivos. El arte no conocía aún asuntos desarrollados, es decir, no presentaba un determinado acontecimiento en sus nexos fundamentales.

A medida que en las obras de arte (imágenes, canciones, leyendas, etc.) se intenta reflejar conexiones de fenómenos, leyes

generales de la vida, cambia también el carácter de las imágenes. Sin dejar de ser, en el fondo, realistas y sin perder sus vínculos directos con la vida de la sociedad, dichas imágenes empiezan a traducir falsos aspectos de la conciencia social de aquella época. Aparecen elementos de esquematismo en las composiciones plásticas, elementos de simbolismo en las leyendas y poemas que contienen equívocas concepciones del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza. No obstante, la época en que se desarrolla la ganadería y la agricultura, la época en que se forman las tribus, es también una época en que el arte sigue progresando; pese a las limitaciones que en él se dan, en dicho período se empieza a resolver el problema de la representación global de la realidad, teniendo en cuenta los nexos y las relaciones mediatas que en ella existen. La lucha del hombre con la naturaleza sigue siendo el tema de que se ocupa el arte. Pese a que se forman ya las primemas premisas para que se reflejen en el arte las contradicciones sociales internas que cobran vigor en los últimos estadios de la sociedad primitiva sin clases, el tema fundamental es el de la lucha, el de la derrota y de la victoria del hombre ante las fuerzas de la naturaleza, el de la grandeza y hermosura del trabajo humano.

Resuena ese tema no sólo en los oficios artísticos que reflejan con claridad —en la forma útil y adecuada de los objetos y en los adornos— la belleza del trabajo, sino, además, en la poesía épica del pueblo, como también en las artes plásticas en que aparecen las imágenes de los héroes que encarnan el poder del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza. A ese tipo de imágenes pertenecen el Mikula Selianínovich de la epopeya rusa, las del "Kalevala" de Carelia, los cuentos sobre la alfombra volante y el mantel mágico, así como las que reproducen y cantan los principales tipos de trabajo humano.

En esa misma época de régimen gentilicio florecen la canción y la música populares, que expresan verídicamente el mundo de los sentimientos del hombre y dan forma estética a la expresividad y riqueza de los ritmos de trabajo.

A la vez que surge la epopeya, se van gestando las premisas necesarias para que se desarrollen la arquitectura monumental y artes características ya, en línea generales, de la sociedad de clases que surge de la sociedad primitiva sin clases.

### § 2. El arte de la sociedad de clases

El paso a la sociedad de clases fue históricamente inevitable y pese a todos sus disformes aspectos tuvo un significado progresivo e hizo posible el avance de las fuerzas de producción.

La división del trabajo en intelectual y físico facilitó el progreso de las ciencias y de las artes. Es importante, al mismo tiempo, señalar que en esa fase el arte comienza a aparecer como ideo-

logía especial. En la sociedad de clases se estructura y desarrolla un complejo sistema de artes, cuyas posibilidades cognoscitivas se amplian extraordinariamente. Las contradicciones fundamentales de la vida social y las principales tendencias de desarrollo, pasan a formar parte del contenido del arte. En las primeras etapas de la sociedad de clases, esas contradicciones y tendencias se reflejan en el arte sobre todo indirectamente, en las formas del culto religioso y mitológicas; pero se reflejan en él directamente desde que empieza a gestarse el capitalismo. El arte va adquiriendo cada vez más importancia en la vida social y en la lucha de clases.

Como ya hemos indicado en páginas anteriores, el arte en dicho período se desarrolla en la contradictoria forma de la cultura artística de clase.

### a) El arte en la Antigüedad clásica

El primer eslabón en el desenvolvimiento de la cultura artística de la sociedad de clases es el arte de la sociedad esclavista. Lo que tiene de peculiar el realismo del arte de dicho período encontró su expresión más plena en la sociedad esclavista de la Antigüedad clásica, ante todo de la antigua Grecia. A diferencia de lo que ocurrió en los estados despóticos esclavistas del antiguo Oriente (Egipto, Asiria, Babilonia), en el arte de la Antigüedad clásica (Grecia y Roma) alcanzaron el máximo desarrollo los aspectos progresivos, realistas, de la conciencia artística de la época.

La esclavitud constituía entonces la fuente básica del desarrollo de la cultura material y espiritual. El trabajo del esclavo, al permitir la acumulación de bienes materiales, hacía posible que el ciudadano libre pudiera dedicarse a la ciencia, al arte y a la vida política.

El florecimiento del arte en la Antigüedad clásica se debió también a la forma democrática de la organización civil de la sociedad. En los Estados despóticos del Oriente, los simples miembros de las comunidades que componían el Estado, se hallaban oprimidos, se encontraban en una situación que poco se diferenciaba de la del esclavo. Por lo común, carecían de todo derecho político, y cualquier intento de actividad política por parte suya era aplastado.

En las ciudades-estado esclavistas de la antigua Grecia, el simple miembro de la comunidad formaba parte de la clase de ciudadanos libres, era un productor independiente, libre. En una u otra medida intervenía directamente en las cuestiones del Estado; no era un súbdito, era un ciudadano.

Hasta determinado momento, el aprovechamiento del trabajo de los esclavos no tuvo consecuencias funestas para el del ciudadano que se dedicaba a la artesanía o a las labores del campo.

El carácter relativamente democrático del régimen estatal de

las ciudades griegas, el carácter popular de la vida social y de la cultura de la población libre de dichos Estados, se tradujo en el carácter cívico y humanista del arte clásico.

Para comprender lo que hizo posible el esplendor del arte griego no basta señalar su base social (esclavitud) y política (democracia griega). Marx explicó que el arte de la Antigüedad clásica surgió sobre la base de determinadas relaciones sociales y al reflejarlas quedaba vinculado a una forma concreta de conciencia, a la mitología, no sólo arsenal sino terreno abonado del arte griego.

El resultado fundamental del realismo de la antigüedad clásica, como hemos dicho ya más arriba, fue la creación de una imagen verídica, poéticamente viva, del ciudadano.

En las obras de Fidias, de Policleto, de Escopas y de Praxíteles se revela la belleza humana en su unidad física y espiritual. Los maestros griegos, por medio de la belleza del cuerpo humano y de sus movimientos, expresaban el estado anímico del hombre.

El arte del período clásico de la Antigüedad plasmó en sus obras el ideal del hombre bello de su tiempo, del hombre tal como puede y debe ser según los ideales estéticos de aquella época.

Por primera vez en la historia del arte fue verdaderamente comprendida y plasmada en obras artísticas la belleza del hombre. Tuvo gran importancia la representación de la vida de la sociedad tanto en forma épica como dramática (epopeya homérica, tragedias de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides).

El arte no sólo encarnó la imagen del hombre social, del ciudadano; poseía, además, un carácter cívico, social. Verdad es que se presentaba estrechamente vinculado a los cultos religiosos, pero el culto religioso, en la Antigüedad clásica tenía caracteres civiles más que místicos, se hallaba relacionado con el régimen todo de la vida civil y política de la sociedad. Esto explica que sea tan característico del período de esplendor del arte en la Antigüedad clásica el dirigirse directamente al pueblo y el presentar en imágenes artísticas las representaciones éticas, políticas y estéticas fundamentales de la sociedad. El arte iba sirviendo de medio de percepción estética de las masas. El florecimiento de la arquitectura pública monumental, de la escultura y del teatro constituyó la expresión natural del carácter civil de dicho arte.

Al mismo tiempo, el arte de la antigua Grecia, de enorme y fecundo influjo sobre toda la siguiente historia del arte, contenía determinados rasgos que lo limitaban.

Los aspectos monstruosos de la esclavitud iban descubriéndose a medida que la sociedad se desarrollaba y condujeron al fin a la crisis de la cultura y del arte de aquella época. Pero aun en el período de máximo esplendor de su realismo, se dejaron notar los aspectos negativos de la esclavitud y el nivel relativamente primitivo del desarrollo general de la sociedad. El hecho de que estando la técnica y en general la cultura material relativamente poco avanzadas, fuera el hombre mismo la principal fuerza de producción y, además, la base del poderío del Estado,

tenía un significado doble y contradictorio. Por una parte, la fuerza, el saber, la inteligencia, el valor cívico del hombre quedaban plasmados en imágenes magníficas, perfectas. Por otra parte, el medio ambiente social y el género de vida en que el hombre se hallaba sumido, quedaban en gran medida fuera del campo visual del artista.

La creciente aplicación del trabajo del esclavo, al diferenciarse de éste el hombre libre en el sentido de subrayar cada vez más el carácter político y social de su actividad, hicieron que el tema de la belleza y del heroísmo que encierra el trabajo del hombre no fuera consecuentemente desarrollado en el arte de la Antigüedad clásica. Más aun, en comparación con la epopeya de Hesíodo y, en parte, de Homero, surgida en la aurora de aquel período, se observa que el arte clásico va perdiendo el interés por el tema del trabajo como tema heroico, digno de representación monumental.

### b) El arte en la Edad Media

La Edad Media nos ofrece un patente ejemplo de cómo en la sociedad de clases la base realista del arte se desarrolla de manera irregular.

El régimen feudal era más progresivo que el esclavista; hizo posible un avance relativamente grande de las fuerzas de producción; más tarde se formaron en su seno las premisas del paso al capitalismo. A diferencia de lo que ocurría con el esclavo en la sociedad antigua, el siervo de la gleba, pese a la servidumbre a que estaba sometido y a su situación de paria, era reconocido como miembro de la colectividad civil. Por otra parte, las fantasmagorías y las erróneas concepciones sobre la naturaleza y la sociedad, fruto del carácter espontáneo y ciego del desarrollo social y del egoísmo de las clases explotadoras, durante el feudalismo ejercían sobre el arte una influencia más directa y deformadora que en la época de la Antigüedad clásica. Con todo, el arte medieval desempeñó un importante papel en la historia del arte.

La cultura medieval es sumamente rica y variada; el arte del feudalismo medieval alcanzó un alto nivel en China, India, Asia Central y Europa.

En algunos pueblos, por ejemplo en China, durante el medioevo el arte alcanzó su máximo esplendor. Determinadas circunstancias históricas hicieron que dicho arte, por su forma plástica y por su contenido realista, fuera mucho más rico que el arte de la China antigua. La cultura de la China medieval es de importancia histórica para el mundo entero.

Examinaremos con algo más de detalle el arte de la Edad Media europea, que permite observar con especial claridad las contradicciones propias del arte medieval en el desarrollo del realismo.

La influencia de la religión y de la moral cristianas con su ascetismo y su desprecio por la vida terrena no favorecían la representación realista del hombre y de su actividad.

En esta época se desfiguran y en parte se olvidan las grandes creaciones del drama y de la escultura de la época clásica. El sentido heroico y el optimismo que se reflejaban en la arquitectura clásica, la congruencia de esta última con el ideal de la colectividad civil armónicamente desarrollada, su carácter terrenal, resultaban extraños al espíritu de la Edad Media. No obstante, en esta época se avanzó en la solución del problema relativo a la síntesis de las artes en torno a la arquitectura, se acentuó la expresividad emocional de las formas arquitectónicas. El contenido ideológico de la arquitectura se hizo más complejo y rico.

En las artes plásticas hallaron expresión estética varios aspectos de la vida espiritual del hombre, el amor materno, la aflicción humana, el desarrollo dramáticamente contradictorio del sentir, la confrontación de caracteres opuestos y así sucesivamente.

Cierto es que esas conquistas se lograban con el ropaje de formas religiosas extáticas, que desfiguraban la naturaleza real del hombre.

Al mismo tiempo, la Edad Media constituye una época en que florecen esplendorosamente los oficios artísticos como consecuencia del poderío que alcanzan las ciudades. Pese a su convencionalismo y a su carácter abstracto, en el arte religioso, consagrado a las ceremonias del culto —ése era el arte que entonces predominaba— se reflejaban indirectamente el régimen social y el género de vida del pueblo.

Alcanzó magníficos resultados el arte del medioevo ruso. La lucha heroica del pueblo ruso, que salvaguardó a la Europa occidental de la invasión de tribus nómadas, fue cantada en la epopeya rusa. Las "bilinas" y, sobre todo, el "Cantar de las huestes de Igor", constituyen un elevado exponente de un arte en el que palpita un hondo espíritu patriótico. Los problemas concernientes al valor ético del hombre, a su educación en un espíritu de servicio a la patria y al Estado, se hallan hondamente tratados en las obras de Andréi Rubliov, contemporáneo de Dmitri Donskói.

En general, el mundo interior del hombre, sus vivencias, la revelación de los principales problemas estéticos de la época a través de dichas vivencias, hallaron en el arte de la Edad Media una plasmación más directa y variada, aunque menos concreta y vital, que en el arte de la Antigüedad clásica.

El carácter religioso y místico de la cultura de la Edad Media, la aplastante fuerza de la jerarquía feudal, el fraccionamiento de la sociedad, las luchas entre los señores feudales, todo ello obstaculizaba el florecimiento del realismo, reducía y falsificaba las bases auténticamente reales de la inspiración y la significación ética del arte.

Por lo que respecta al arte feudal propiamente dicho, sólo podemos hablar de elementos aislados de realismo que se abren

paso a través del convencionalismo religioso. Los valores más importantes de las obras de arte creadas en la época feudal se encuentran en arquitectura y en la pintura y escultura monumentales que le sirven de adorno. Lo característico de la arquitectura medieval y lo que constituye su fuerza, estriba en que las obras arquitectónicas van dirigidas a las masas del pueblo, incluyendo (a diferencia del arte clásico) a los siervos explotados, y tiende a ejercer una influencia directa sobre la conciencia de las mismas. El carácter social del culto cristiano, que no dejaba de ser un reflejo de las relaciones sociales existentes realmente entre los hombres —aunque se tratara de un reflejo deformado e indirecto—, dio origen a una rica y compleja síntesis de las artes y al desenvolvimiento de ciclos temáticos en una escala desconocida en la Antigüedad clásica.

Es digno de tener en cuenta que el máximo esplendor de la arquitectura y de la escultura monumental del medioevo, se halla vinculado sea a la reelaboración de las grandes tradiciones de la Antigüedad griega —primeros tiempos de Bizancio— sea al triunfo del interés general del Estado sobre las tendencias feudales —el arte de Moscú en los siglos XIV-XV—.

En la Europa occidental, donde se registra un auténtico progreso artístico es en las ciudades medievales con su género de vida cívico-popular y su desarrollo económico y político de sentido antifeudal (sobre todo en Italia, Francia, Bohemia y Países Bajos).

El carácter realista y cívico del arte gótico de las ciudades medievales encuentra su desarrollo cualitativamente nuevo únicamente en el período renacentista.

### c) El arte del Renacimiento

El desarrollo de las ciudades de la Baja Edad Media, ciudades en cuyo seno iban naciendo los brotes del régimen capitalista de producción, en aquel entonces de sentido progresivo, lleva en el siglo XV a un gran cambio en la historia de Europa de trascendencia mundial para el avance de la cultura y del arte por el camino del realismo.

El arte de la época del Renacimiento se desenvolvió en el marco de la vieja formación feudal, pero reflejaba la concepción del mundo de las nuevas fuerzas sociales en gestación, hostiles al feudalismo. A ello se debe que el arte del Renacimiento abriera el período de lucha entre la cultura progresiva y antifeudal y la cultura reaccionaria, lucha característica de todo el período de formación y consolidación del capitalismo en la historia europea de los siglos XV-XVIII.

A Engels debemos una caracterización del Renacimiento, clásica tanto por su claridad como por su profundidad. "Fue la transformación progresiva más grande de cuantas hasta entonces ha-

bía registrado la humanidad —escribió—, fue una época que necesitaba titanes y que engendró titanes por la fuerza de su pensamiento, por su pasión y por su carácter, por la multiplicidad de sus intereses y por su saber... Las personas que colocaron los cimientos del dominio actual de la burguesía eran lo que se quiera, pero de ningún modo gente de limitado espíritu burgués. Las personas de aquel entonces aún no se habían convertido en esclavos de la división del trabajo, cuyos efectos limitadores y deformadores observamos con tanta frecuencia en quienes les han sucedido"[3].

En efecto, en la aurora de la sociedad burguesa, en el siglo XV y a comienzos del siglo XVI, el arte, sobre todo en Italia, rompió decididamente con las tradiciones místicas y religiosas de la Edad Media y dio nuevo impulso al método de la representación realista del mundo circundante, en primer lugar del propio hombre. El Renacimiento sentó las bases del realismo de los tiempos modernos. Es muy significativo que los artistas del Renacimiento al elaborar el método realista, recurrieran ampliamente a los resultados alcanzados por la ciencia moderna, por la anatomía y la perspectiva.

El arte renacentista reafirmó el valor estético de la actividad terrena del hombre, elevó bien alto el ideal de la personalidad humana multilateralmente desarrollada. Las imágenes de ese arte son pletóricas de vida, están libres de todo elemento de convencionalismo abstracto y de inclinación mística y eso abrió amplios horizontes al largo desarrollo y florecimiento del retrato realista, es decir, a la representación de la figura humana en lo que posee de peculiar, con la riqueza espiritual de su personalidad y el sello único de su carácter.

Todo ello agrandaba el círculo de las representaciones estéticas del hombre sobre la vida circundante, ante todo sobre la naturaleza y el carácter del propio hombre social. El arte del Renacimiento conserva todavía hoy su valía y constituye un avance enorme e indiscutible en el desenvolvimiento del realismo.

En el arte del Renacimiento el hombre se muestra activo, íntimamente ligado al medio ambiente. Aunque a menudo en el aspecto formal del tema los artistas del Renacimiento reproducen escenas de los mitos de la Antigüedad clásica y de los mitos cristianos, las figuras que aparecen en los cuadros lo son de personas terrenas, reales, contemporáneas del artista.

Como regla general, al hombre se le representa, en el arte del Renacimiento, sobre el fondo de un medio real al que domina heroicamente. Se trata, por lo común, de un fondo de paisaje o arquitectónico ("Monna Lisa", de Leonardo da Vinci; "La Escuela de Atenas", de Rafael).

En esencia, la imagen del hombre del Renacimiento queda libre de toda envoltura mitológica. Se trata del hombre de su tiem-

(3) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XIV, pág. 476.

po, de una brillante y definida personalidad; a veces, de un hombre de determinado género de actividad social. En las obras de los mejores artistas de la época, humanistas, la imagen del hombre no queda reducida a la apología de la nueva personalidad burguesa, egoísta. El artista acentúa más bien su tendencia a encarnar el ideal de la personalidad que desarrolla libre y polifacéticamente sus intrínsecas posibilidades espirituales y físicas. El ideal era el hombre dueño del mundo, señor de su propio destino. Así eran las obras de Masaccio, de Donatello, de Rafael, del Tiziano, de Miguel Ángel, de Durero y de muchos otros. Tales artistas veían algunos de los rasgos de ese ideal en el mundo circundante, creían que las tendencias del desenvolvimiento social hacían posible que su ideal pudiera convertirse en esplendorosa realidad. Esa tendencia fue realmente vital y verídica en el momento en que surgió, pero el ulterior devenir histórico puso de manifiesto lo que tenía de inconsistente y utópica. Por otra parte, aquel sueño reflejaba objetivamente una necesidad vital de las masas populares, dado que la perfección, la felicidad, la belleza, el dominio del hombre sobre sus condiciones de vida, constituyen un elemento componente de la estructura ideal de la sociedad, del ideal de vida que figura en la base de todas las tendencias y de todos los anhelos de las masas populares. Independientemente de la base social en que surgió ese ideal renacentista, el hecho de que coincidiera, aunque sólo fuese en parte, con los intereses del pueblo y con el curso objetivo del desarrollo social, constituye un elemento decisivo para definir en qué medida es popular y progresivo el realismo de la época del Renacimiento.

El exaltar la belleza de la vida real frente al ascético desprecio del medioevo por el mundo terreno, era un hecho que reflejaba directamente los intereses de clase de la burguesía naciente. La burguesía estaba interesada en el estudio concreto de la realidad, aspiraba a dominar las leyes del desarrollo de la naturaleza, a limitar el dominio de la teología, hostil al saber verdadero y a la libertad espiritual.

El exaltar, como hacía el arte del Renacimiento, el valor de las aptitudes personales del hombre, concordaba con los intereses de la burguesía, que luchaba contra toda limitación estamental y defendía el principio de la libre competencia. En la época renacentista, la burguesía no se había separado por completo de las masas trabajadoras, aún no había descubierto sus intereses egoístas y en cierto modo aparecía como representante de la línea fundamental del progreso de la sociedad en su conjunto.

Tampoco cabe olvidar el hecho de que sólo más tarde se descubre que "la libertad y los derechos de la personalidad" son, en realidad, libertad de explotación y de acumulación de beneficios para unos y libertad de elegir entre la esclavitud y la muerte de hambre para otros.

El desenvolvimiento de las relaciones capitalistas impide también que la personalidad pueda formarse armónicamente, pues

queda mutilada por la división capitalista del trabajo y se convierte en esclava del capital y de las máquinas que a éste pertenecen.

El ideal de hombre armónicamente desarrollado reflejaba las aspiraciones progresivas del Renacimiento; en las condiciones de la sociedad capitalista dicho ideal resultó inconsistente y la burguesía se desprendió de él. Ésta es la razón de que el arte del Renacimiento no sólo sirviera de fundamento para el ulterior desarrollo del método realista como método comprendido por los artistas y aceptado por ellos programáticamente, sino que constituyera, además, una etapa independiente de valor enorme, cualitativamente única, en la historia mundial de las artes.

El Renacimiento no se propuso como objetivo capital representar directamente las relaciones y los conflictos sociales, la vida de los hombres. No poseía el énfasis crítico del realismo democrático del siglo XIX. En cambio, el énfasis optimista y heroico de su arte realista, su fe en la belleza y en la perfección del ser humano, no estaban ya al alcance del arte de las últimas etapas de la sociedad de clases antagónicas.

### d) El arte de la época de las primeras revoluciones burguesas y de las monarquías nacionales absolutas

La segunda mitad del siglo XVI, el siglo XVII y el XVIII constituyen una nueva época en el desenvolvimiento del realismo, el cual adquiere, no obstante, un carácter esencialmente distinto del que tenía en la época del Renacimiento. El siglo XVII cultiva otras facetas y aspectos del reflejo y de la estimación realista del mundo circundante.

Al Renacimiento le sigue una época en que se afirman los estados nacionales, con una economía y una cultura propias, en contraposición a la cultura de la Edad Media y de las ciudades libres de la primera época del Renacimiento, cultura sin unidad nacional.

La lucha por la formación de estados nacionales condujo en varios países —donde el dominio siguió perteneciendo a la nobleza encabezada por el rey— a la formación de monarquías nacionales estamentales. La burguesía, demasiado débil para hacerse con el poder, pero bastante fuerte para facilitar la victoria del rey y de la nobleza baja contra los grandes señores feudales que obstaculizaban la unión nacional del país, se unió al rey y a la nobleza.

En otros países, en cambio, la potencia de los movimientos antifeudales de las masas permitió a la burguesía, bastante fuerte, utilizar esos movimientos para la lucha decisiva contra todas las formas del dominio de la nobleza y contra el poder real, lo cual hizo que se establecieran regímenes consecuentemente burgueses.

La cultura más típica de la monarquía nacional absoluta se desarrolló en Francia en el siglo XVII. En cambio, el Estado burgués típico del siglo XVII, lo encontramos en la pequeña —si bien rica— Holanda. Durante cierto tiempo se mantuvo triunfante la revolución burguesa en Inglaterra, pero en su lucha contra el movimiento espontáneo de las capas inferiores del pueblo, la burguesía inglesa aceptó un compromiso con parte de la nobleza y restableció en su país el poder real, limitado, controlado por la gran burguesía y la nobleza con ayuda del parlamento.

Fue, ésa, una época de grandes luchas y graves conflictos sociales.

Los mejores pensadores y artistas de aquel tiempo se vieron obligados a reconocer el fracaso de los ideales artísticos del Renacimiento. La realidad reveló que esos ideales resultaban inaccesibles en una vida en que las monstruosidades medievales iban siendo sustituidas por las de la sociedad capitalista en desarrollo, y en que se iba acentuando cada vez más la tendencia a aplastar la personalidad humana.

Por otra parte, sólo entonces comienza el mundo a ofrecerse con toda su complejidad y dramatismo a la mirada del hombre. No cabía ni hablar siquiera de gozoso dominio sobre el mundo. Al hombre había que mostrarlo en lucha con las condiciones de la vida social en que se encontraba. Si por una parte, la imagen del hombre pierde en fuerza y en belleza armónica, por otra gana en expresión psicológica, en diversidad y riqueza de relaciones con el mundo circundante. Se dio la posibilidad y la necesidad de representar al hombre en su vida diaria, aumentó el interés por lo que le rodeaba. Todo eso condicionó el desarrollo de la pintura de género, del paisaje, de la naturaleza muerta, del estudio psicológico del retrato. Al mismo tiempo cada vez van adquiriendo un perfil más señalado las siguientes tendencias: por una parte, se tiende a crear una imagen de la grandeza solemne, teatralmente suntuosa, en la que no queda sitio para el hombre sosegadamente hermoso y armónicamente claro, como se daba en el período del Renacimiento; por otra parte, se representa la vida y el modo de ser del hombre corriente como algo tosco, carente de toda nobleza. Ni la primera tendencia, que da origen al denominado barroco, ni la segunda que era, pese a sus rasgos externos de realismo, un simple complemento del barroco, pudieron reflejar fiel y hondamente toda la complejidad de la vida espiritual, la heterogeneidad de la existencia del nuevo hombre del siglo XVII ni el modo en que su carácter y su actividad se hallaban condicionados por las relaciones sociales existentes. En contraposición a esas corrientes, los grandes artistas procuraron descubrir en la complejidad de la vida, a veces carente de belleza externa, toda la multiplicidad de intereses y sentimientos de las personas de su época, procuraron mostrar al hombre como viviendo una vida grande, rica, humanamente interesante. Y así tenemos que a la par del arte del barroco, aparece aun otra tendencia como ulterior desarrollo del hu-

manismo y del realismo del Renacimiento, la formada por el arte de los grandes realistas del siglo XVII: Velázquez, Zurbarán, Frans Hals, en parte Rubens y Poussin y, sobre todo, Rembrandt.

De esta suerte, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, la lucha de las dos tendencias en el desarrollo del arte comienza a manifestarse no sólo como contradicción interna de la cultura artística de su tiempo, sino en forma de choque cada vez más abierto entre dos sistemas artísticos, dos culturas, dos caminos de desarrollo de la sociedad.

Cambia, asimismo, el contenido artístico de las obras creadas por los maestros de la cultura realista, progresiva. Así, el gran realista Rembrandt, lo mismo que los artistas del Renacimiento, pinta ante todo acontecimiento sacados de los mitos de la Antigüedad clásica y de la Biblia y retratos. Sin embargo, las imágenes de Rembrandt se diferencian nítidamente de las imágenes debidas a los pintores del Renacimiento. En sus personajes bíblicos, Rembrandt pinta a sus contemporáneos holandeses, evitando su idealización heroica.

Pero revela lo que ningún artista había mostrado con tanta fuerza y rigor: la riqueza y complejidad del mundo espiritual de las personas de su tiempo al parecer grises, corrientes, "simples". Rembrandt es, sobre todo, el pintor del hombre corriente, sencillo; pero en lo habitual, en lo cotidiano, sabe ver lo grande y lo significativo. Al mismo tiempo, Rembrandt, a diferencia de los artistas del Renacimiento, se esfuerza por revelar el carácter del hombre y las vivencias humanas, en su devenir, en su desarrollo, y no en algún estado de ánimo fijo, inmóvil. En esto radica la excepcional importancia de Rembrandt. El pintor descubre en sus imágenes la lucha entre las facetas luminosas y las facetas sombrías de la vida espiritual del hombre y con ello, aunque indirectamente, refleja las contradicciones de la realidad burguesa de su país.

El objetivo básico de Rembrandt estriba en afirmar la imagen positiva del hombre sencillo que, con la fuerza espiritual y la riqueza moral de su personalidad, supera la imperfección ética y la deformidad de la realidad de su tiempo.

La obra de Velázquez es un ejemplo de cómo sigue desarrollándose y alcanzando mayor profundidad el retrato psicológico. Por otra parte, Velázquez, al mismo tiempo que pinta los cuadros consagrados a la vida cortesana, lleva a sus telas escenas de la vida de las personas sencillas, afirmando el significado estético de las mismas. Su obra cumbre, en este sentido, es el cuadro denominado "Las hilanderas", una de las primeras obras realistas del arte de los tiempos modernos en que se exalta la grandeza del trabajo humano.

En el siglo XVIII prosigue la lucha entre las tendencias realistas y las antirrealistas y enlaza con la situación revolucionaria, que está madurando.

En el arte realista de Francia, encuentran expresión las ideas progresivas de los ilustrados (La Tour, Chardin, Greuze, Houdon, David en su primera época).

En el siglo XVIII florecen las artes plásticas rusas, que desempeñan un papel progresivo y rector al lado del arte francés y del inglés.

Al ampliarse el círculo de fenómenos de la realidad reflejados por el arte, las diferentes artes y los géneros artísticos continúan desarrollándose.

En esa época se crean grandes conjuntos arquitectónicos, se estudia el problema concerniente a la relación entre la imagen arquitectónica y su medio (tanto si se trata de la naturaleza como del medio arquitectónico). Tenemos entre tales conjuntos, Versalles, la plaza de la catedral de San Pedro, en Roma y los conjuntos arquitectónicos petersburgueses del siglo XVIII. En los siglos XVII-XVIII, a la par del desarrollo de la música, tiene gran importancia el nacimiento y cultivo de la novela moderna. La amplia representación del destino humano, de la vida que lleva el hombre, de su lucha por el triunfo; la presentación circunstanciada, realista y verídica de las condiciones de la vida social tal como ofrece la novela, tuvieron una enorme trascendencia progresiva. Sin embargo, en tales novelas la sociedad se pinta como si se tratara de un medio social estable, hostil o propicio a la consecución de los objetivos personales del individuo. Al presentar una amplia perspectiva de la vida social y de las costumbres, la novela de los siglos XVII-XVIII no muestra el proceso mismo de lucha de las fuerzas sociales, de los intereses económicos y políticos ("Gil Blas", de Lesage, novelas de Defoe y otras). Esto último pasa a ser el contenido principal de la novela tan sólo en las creaciones de los grandes maestros del realismo de la época capitalista (en parte en las obras de Fielding; de modo especial en Balzac, Stendhal y en los grandes maestros de la novela rusa Turguéniev, Goncharov, Tolstói, Dostoievski y otros).

### e) El arte en la época capitalista

En la época capitalista se han revelado plenamente las posibilidades de desarrollo del realismo en el marco de una sociedad dividida en clases antagónicas. También es en esta época cuando se manifiestan con mayor crudeza las fuerzas que frenan y desfiguran el progreso de la cultura artística en los límites de la sociedad de clases y que provocan la decadencia del arte burgués.

El régimen de producción capitalista engendra no sólo atormentadoras contradicciones sociales insolubles en el seno del propio capitalismo, una cínica polarización de miseria y riqueza, sino que además produce a su propio sepulturero, el proletariado revolucionario, la clase explotada capaz de acabar, gracias a su lucha, con la sociedad de parásitos y haraganes. La época capitalista es,

por consiguiente, la que da a luz las poderosas fuerzas del progreso históricamente invencibles; es la época de la lucha revolucionaria del proletariado por la transformación socialista de la sociedad.

Dado que el propio capitalismo constituye la etapa superior y última en la historia de la sociedad de clases, la cultura artística de la época capitalista es la cultura en que se llega al límite máximo del progreso posible dentro de la sociedad de clases; quedan al desnudo —en su peculiaridad histórica y en nueva forma— los vicios y las deformaciones fundamentales de ese progreso y se perfilan nítidamente dos culturas en cada cultura nacional, la de los explotados y la de los explotadores. La primera se vuelve abiertamente hostil a las condiciones dominantes del capitalismo.

A esto se debe que en la época capitalista el arte alcance un estado nuevo, elevado, en algunos aspectos. En varios países surge y alcanza su esplendor el arte del realismo crítico. Por primera vez en la historia de la cultura artística, la representación directa de las condiciones de vida y de la lucha social pasa a ser el contenido básico del arte realista. Se amplía enormemente el círculo de fenómenos de la realidad que abarca el arte del realismo crítico. Dar, por medio de los acontecimientos representados, una valoración social, someter a juicio dichos acontecimientos, constituye uno de los objetivos esenciales del arte avanzado y realista de la época del capitalismo.

Los requisitos que se presentan al arte realista, una vez consolidado el capitalismo, pueden ser cumplidos únicamente por artistas y escritores que adopten una actitud crítica respecto a las bases mismas de la sociedad. Cuanto más hondo y objetivo sea el realismo del escritor o del artista, tanto más patente se hará en su obra la auténtica faz de las relaciones dominantes en el régimen capitalista, tanto más implacable serán sus juicios valorativos acerca de dichas relaciones. En las obras de los maestros consecuentemente realistas, el personaje positivo, el que encarna las cualidades humanas valiosas, lucha en mayor o menor grado contra las condiciones sociales existentes, es un defensor de los intereses del pueblo (Stendhal, Nekrásov, Perov, Daumier, Repin, Súrikov, etc.).

El régimen de producción capitalista es, por su esencia, adverso al auténtico florecimiento del arte.

De ello hablaron con suma clarividencia Marx y Engels cuando el capitalismo todavía no había entrado en el período de su descomposición y parecía aún repleto de fuerzas vitales.

"La producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción espiritual —indica Marx—, por ejemplo, al arte y a la poesía"(4).

"La existencia de la clase dominante cada día se convierte en un mayor obstáculo para el desenvolvimiento de la fuerza pro-

(4) *C. Marx y F. Engels sobre arte*, t. I, pág. 192.

ductiva de la industria —escribió Engels— lo mismo que para el desarrollo de la ciencia, del arte, y, en particular, de las formas cultas de convivencia"[5].

¿A qué se debe y en qué se manifiesta la hostilidad de la sociedad capitalista por el arte y, en particular, por la poesía?

La causa esencial de esa hostilidad, al principio relativa y luego, en la época del imperialismo, absoluta, radica en las contradicciones fundamentales del régimen capitalista de producción. El capitalista produce para obtener beneficios, para que el capital le rinda buenos tantos por cientos; de ahí que mida todos los valores humanos con la medida que aquello le ofrece.

Bajo el capitalismo, las cualidades humanas sin excepción, la riqueza efectiva toda que se da en la actividad concreta del hombre, aparecen como objeto de compra-venta; el objetivo y el contenido de la actividad entera del capital estriba en el beneficio. Este hecho imprime un sello indeleble en el desarrollo del arte. Para el burgués, la medida con qué valorar la creación del poeta, del artista, del actor, está determinada por el precio que las correspondientes obras alcanzan en el mercado. El arte interesa al burgués en primer término como objeto de especulación —una de las maneras de obtener beneficios— o bien como valor de uso muy limitado, como objeto de lujo.

De este modo el capitalismo coloca el arte y el trabajo de los artistas en completa dependencia del poder de la bolsa de dinero.

En la medida en que el burgués aparece como consumidor de arte, impone su mezquina concepción al artista. Encontramos una muy certera y honda caracterización de las trabas con que choca el arte en la sociedad capitalista en el genial artículo de V. I. Lenin "La organización del Partido y la literatura del Partido": "¿Está usted libre de su editor burgués, señor escritor? ¿Lo está de su público burgués, que exige de usted pornografía en marcos y cuadros, prostitución en forma de «complemento» al «sagrado» arte escénico?... Vivir en la sociedad y estar libre de la misma, es imposible. La libertad del escritor burgués, del artista, de la actriz no es más que la dependencia disimulada (o que se trata de disimular hipócritamente) respecto a la bolsa de dinero, al soborno y al condumio"[6].

En la subordinación del arte al capital se expresa nítidamente la hostilidad del régimen capitalista de producción hacia el desarrollo del arte.

Ya en "La Sagrada Familia" y tomando como ejemplo la novela de Eugène Sue "Los misterios de París" mostró Marx como la subordinación a los gustos de la burguesía lleva al artista a deformar sus ideas creadoras, a desfigurar la verdad de la vida.

La falta de humanidad del burgués y su avidez mercantilista, imprimen un sello nefasto sobre el arte que está a su servicio.

(5) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. XV, pág. 13.
(6) V. I. Lenin. *Obras*, t. X, pág. 30.

Ello explica el crecimiento, desde mediados del siglo XIX, del arte trivial, vacío, de los artistas oficiales y de salón de la sociedad capitalista, que hacen gala de gran habilidad y excelente técnica profesional. Los cuadros que llenaban las salas de exposición de las capitales europeas durante la segunda mitad del siglo XIX, representaban figuras de mujer de conducta liviana a las que se daba el nombre de "Verdad", "Inocencia", "Friné" o "Venus", paisajes lustrosos, chillones espectáculos teatrales pseudo históricos, y tendían a ahogar la voz del arte auténtico, progresivo, hostil al capitalismo y a su cultura.

Uno de los exponentes más importantes de la nefasta influencia del capitalismo sobre el arte, lo tenemos en la crisis del arte popular aplicado, de los oficios artísticos y de la poesía popular.

El capitalismo destruye las formas patriarcales de la vida colectiva y personal, arrebata sin compasión al pequeño productor los instrumentos y el producto del trabajo, con lo que estraga el suelo que produjo en el pasado la espléndida flor de la poesía popular y del arte popular aplicado.

La decadencia de las industrias y de los oficios artísticos, la crisis del folklore, la desaparición de los aspectos poéticos de las costumbres y del género de vida relacionados con las condiciones de vida patriarcales, con la actividad de los campesinos y de los artesanos, no encuentran en la sociedad capitalista nada que por su valía pueda sustituirlas.

El desarrollo de la producción a base de maquinaria, de por sí progresivo, implica en la sociedad capitalista el aplastamiento del principio estético creador en el trabajo del proletariado, quien se encuentra atado —como el galeote al remo— a la máquina y al mecanismo todo de la producción. El obrero es un apéndice de la máquina, es un tornillo impersonal en el complicado mecanismo de la fábrica capitalista. Por esta razón el trabajo del proletario es una maldición y una necesidad abrumadora. El proletario trabaja para el capitalista. Así, la actitud consciente ante el trabajo, ante el objeto creado queda excluida en gran medida. Bajo el capitalismo, el trabajo, en su significado social, aparece al obrero en primer término como acto de expropiación de sus fuerzas y aptitudes por parte del capitalista, y es antiestético.

Aun donde se conserva el artesanado y la pequeña producción individual, la competencia de la producción fabril obliga al artesano a intensificar sin medida su trabajo y a aplicar a él a toda la familia, incluyendo a niños y viejos. En estas condiciones, como es natural, queda totalmente excluida la posibilidad de efectuar un trabajo con espíritu creador.

Los intentos de algunos ingenuos utopistas efectuados con el propósito de provocar un renacimiento de los oficios artísticos contraponiéndolos a la falta de gusto y a la deformación de las prosaicas condiciones de vida, no tuvieron ni podían tener éxito alguno. Las medidas tomadas por William Morris para lograr que renacieran los oficios artísticos en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX, así como la actividad de varios artistas rusos en

Talashkina y sobre todo en Abramtsevo encaminada a fomentar los oficios artísticos populares rusos, desempeñaron en algunos aspectos un positivo papel: se recogieron y estudiaron modelos de las obras de carácter popular y algunos maestros que cultivaban oficios artísticos recibieron apoyo material. Pero en conjunto, esos ensayos no trascendieron en lo más mínimo sobre la situación general de las cosas; es más, en varios casos estuvieron ligados a la falsificación modernista del arte popular (sobre todo en Inglaterra).

La solución del problema radicaba no en la actividad restauradora, sino en transformar de raíz el contenido social de la producción maquinista moderna, o sea, en modificar el sistema todo de las relaciones sociales características del capitalismo.

En la sociedad capitalista, la división del trabajo, los principios del profesionalismo entendidos con estrechez de miras, mutilan y deforman la personalidad humana, impiden al hombre comprender de manera directa el sentido y el valor sociales de su trabajo. La unilateralidad del desenvolvimiento de la personalidad humana priva al arte de una de las premisas esenciales de su florecimiento. Y ello afecta precisamente en mayor grado a la personalidad de los hombres que forman parte de las masas explotadas.

Dada la esencia prosaica y mercantilista de la actividad del burgués, su propio carácter pierde hasta los rasgos de relativa claridad y fuerza que poseía su antecesor, el ciudadano de la época renacentista, el caballero feudal o el ciudadano guerrero de la ciudad-estado de la antigua Grecia. En el seno de las clases trabajadoras, se forjan hombres notables por su carácter, individuos de personalidad brillante, héroes combatientes de nuevo tipo. Su fuerza y su encanto estético radican en su capacidad de oponerse a la corruptora influencia del capitalismo. Los caracteres de tales personas se ponen de manifiesto en la lucha contra el régimen existente, forman la base vital que permite crear la imagen del personaje positivo en el arte del realismo crítico.

Ejerce asimismo una nefasta influencia sobre el arte, la honda escisión (llega a su límite máximo en la época imperialista) existente entre las exigencias oficiales del Estado burgués, de la moral burguesa, y las necesidades auténticas, sociales, de los trabajadores, escisión provocada por el carácter específico de las relaciones sociales capitalistas. El interés oficial de la sociedad capitalista es ajeno y hostil a los trabajadores, cuyos intereses reales no pueden ser debidamente atendidos en el marco de dicha sociedad. Ésta es la causa de que en las obras de arte propiamente burgués no puedan encontrar reflejo verídico ni comprensión los problemas concernientes al indisoluble nexo que se da entre la actividad personal y los intereses de la sociedad.

La naturaleza del capitalismo hace que las relaciones capitalistas sean hostiles a las formas del arte más directamente vinculadas a la vida social, a la vida de la colectividad.

En este sentido resulta sumamente característica la situación de la arquitectura. A pesar de que la técnica de la ingeniería de la construcción alcanza en la época capitalista un desarrollo muy

alto, la arquitectura como arte entra en su decadencia ya en el período en que el capitalismo conserva aún su relativo valor progresivo, después de un efímero florecimiento a comienzos del siglo XIX. El carácter antisocial de la concepción capitalista del mundo, la anarquía de la producción y de la edificación capitalistas, atentas sólo al beneficio personal, resultan profundamente adversas a la arquitectura como gran arte social y civil.

Como ya hemos recordado más arriba, el capitalismo pone al desnudo todas las contradicciones sociales. Según palabras de Marx, este régimen social sustituyó "la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas... por la explotación abierta, sin tapujos, directa y cruel"(7). Las contradicciones intolerables de la sociedad capitalista, explotadora, contradicciones que aparecen con patente claridad; la apología de sus defensores, burda y transparente por su hipócrita cinismo; la falsedad y cobardía de su moral, la mezquina bajeza y la prosaica crueldad de su modo de vida, todo ello se convierte en objeto de crítica despiadada por parte de quienes defendían el progreso social y la democracia. La lucha de las masas contra el capitalismo adquiere un carácter cada vez más consciente, más definido, más general. En esto radica, precisamente, la posibilidad de crear un arte grande, de avanzar un poco más en el desarrollo del realismo, sometiendo a una crítica artística consciente cada vez más implacable las deformes contradicciones del régimen capitalista, desenmascarando lo que la forma de vida dominante, tiene de antihumana, de antiestética, afirmando la belleza y dignidad de los que luchan contra tales condiciones de vida.

El desarrollo de esta corriente en el arte del capitalismo hace que, pese a lo adverso que éste es para el arte, la cultura artística haya alcanzado nuevos niveles de desarrollo.

La hostilidad del capitalismo por el arte se pone de manifiesto en el transcurso de varios períodos del desarrollo histórico de dicha estructura económica y social. Paralelamente, quienes cultivan el arte progresivo y democrático, van adquiriendo conciencia de esa hostilidad y la critican valientemente; se da el progreso desigual del nuevo arte democrático realista, cada vez más vinculado a la cultura democrática, socialista por sus tendencias, de cada una de las naciones burguesas.

Podemos señalar, brevemente, varios períodos en el desarrollo del arte de la época capitalista.

El primero se halla relacionado con el ascenso económico y político del capitalismo. Llega hasta la Comuna de París, de 1871. A continuación se inicia un período intermedio que culmina a finales del siglo XIX, cuando el capitalismo pasa al estadio imperialista de su desarrollo. V. I. Lenin caracteriza el tiempo que sigue a 1871 como época del dominio completo y de decadencia

(7) C. Marx y F. Engels. *Obras selectas en dos tomos*, t. I, pág. 11.

de la burguesía, época "en que se pasa de la burguesía progresiva, al capital financiero, reaccionario, el más reaccionario"[8].

La época imperialista, la época en que domina el capital financiero, queda definitivamente iniciada hacia 1900. Sin embargo, en el terreno ideológico, filosófico y, especialmente, artístico, el giro reaccionario de la burguesía en los países capitalistas avanzados, ya se observa netamente después de 1871, o sea, cuando el proletariado sembró el pánico entre la burguesía al demostrar que era capaz de luchar por sus derechos políticos y de dirigir la sociedad.

El período de dominio total del imperialismo llegó sólo hasta 1917. En ese año comenzó una nueva época en la historia de la humanidad. En el globo terráqueo apareció el primer Estado de tipo socialista. Luego, después de 1945-1949, se formó un grupo de estados socialistas.

Los rasgos positivos y revolucionarios de la cultura del primer período encontraron su expresión más plena en el arte de la revolución francesa, burguesa. Mas, incluso en este caso, el énfasis revolucionario del clasicismo francés en la medida en que expresa la ideología de la burguesía, posee un carácter declaratorio y abstracto. David, figura máxima del clasicismo revolucionario, pinta sus mejores obras realistas inspirándose en el impulso general que animó a la revolución (retrato de Lepeletier "Marat asesinado", "La verdulera").

Hemos indicado ya que la contradicción social básica de este período era la que se daba entre feudalismo y capitalismo. En el seno del arte burgués se observaba una correlación de tendencias más o menos consecuentemente antifeudales, como por ejemplo el arte revolucionario, democrático-burgués de David por una parte y el de Prud'hon por otra.

La siguiente etapa dentro del primer período, se halla condicionada por el afianzamiento del régimen capitalista de producción en la mayor parte de los países de Europa. Este régimen engendra, por una parte, obras artísticas que reflejan prudentemente y con espíritu descriptivo las condiciones de vida bajo el capitalismo; por otra parte se halla unido a obras artísticas que se alzan (en forma románticamente abstracta) contra dichas condiciones de vida, critican la prosa de la vida burguesa, apoyan los movimientos democráticos de las masas y los de los pueblos oprimidos ("Matanza de Scio", "La libertad en las barricadas", de Delacroix).

Es preciso diferenciar, además, el romanticismo progresivo del romanticismo reaccionario.

La lucha entre esas dos tendencias románticas se da sobre todo entre 1820 y algo más allá de 1840. Los románticos se sentían desilusionados por los resultados a que había llevado la revolución burguesa. Pero los románticos progresivos censuraban

(8) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXI, pág. 126.

tales resultados porque se había establecido el dominio del capital, porque el nuevo régimen resultaba monstruoso y adverso a la libertad del individuo[9]. Los románticos de tendencia reaccionaria, en cambio, criticaban el capitalismo por haber demolido los cimientos viejos, feudales, de la sociedad. Los primeros apoyaban los movimientos populares, aunque sin rebasar los límites de la democracia burguesa; los segundos, arrastraban hacia atrás, hacia el medioevo y la religión.

Fueron conquistas de los románticos progresivos, el haber prestado atención al espíritu popular, el haber despertado el interés por la historia nacional, el haber ahondado en el pasado histórico del propio pueblo (nacimiento de la novela y de la pintura históricas). A ellos se deben asimismo los primeros éxitos en lo tocante a la representación de los acontecimientos de la historia moderna. Su protesta (a menudo ofrecía sólo un carácter estético abstracto) contra la prosa de la vida burguesa tenía en aquellas condiciones un significado positivo. El romanticismo progresivo, en esencia, constituyó uno de los primeros estadios del desarrollo del realismo en el arte de los tiempos modernos.

Surge en ese tiempo el realismo crítico que eleva el realismo, en comparación con lo hecho por el romanticismo, a un nivel más alto de evolución histórica. El realismo crítico, a veces de manera espontánea, a veces conscientemente, pero siempre de manera implacable, analizó y criticó verídicamente y partiendo de hechos concretos las condiciones sociales de la vida de la época. En las obras de Stendhal, de Balzac, de Dickens, de Daumier, de Courbet, de Fedótov, de Perov, de Repin y de otros se ofrecía un amplio cuadro de la vida social bajo el capitalismo. La amplitud con que se captaban los fenómenos de la realidad social, la representación directa de todas las contradicciones que en el seno de dicha sociedad se daban, la presentación de las condiciones de vida de las masas, constituyeron una nueva etapa en el desenvolvimiento del arte en el plano mundial. Hubo artistas que criticaron tales condiciones de vida con plena conciencia de su ideología democrática.

El realismo crítico puso de manifiesto que el arte, en su desenvolvimiento realista, sólo podía alcanzar hitos más elevados si se aplicaba a la crítica decidida de las condiciones sociales existentes.

El mostrar, directa o indirectamente, la protesta popular, la lucha del pueblo, enriquece al realismo crítico con un contenido positivo, revolucionario-democrático. Los hombres de trabajo que Daumier y Courbet representan en sus obras, los tipos de hombres del pueblo y de revolucionarios que figuran en las obras de los realistas demócratas rusos, sirven de ejemplo tanto de crítica —por medio del arte— de las condiciones de vida existentes,

(9) En los países en que aún no había terminado la lucha contra el régimen de servidumbre, el romanticismo revolucionario estaba animado por un espíritu de lucha antifeudal y de humanismo (Rusia).

como de obras en que se hace patente la belleza de la lucha del pueblo contra sus opresores; son obras que hacen de los temas basados en el pueblo el contenido esencial del arte.

Tuvo asimismo una importancia progresiva muy grande para el desarrollo del arte, la lucha de liberación nacional de los pueblos de la Europa central y oriental sostenida en el transcurso de todo el siglo XIX y parte del XX. Donde la conciencia popular se reflejaba en las obras de arte abriéndose paso a través de la falaz ideología de la gran burguesía nacional, se creaban auténticos valores artísticos (Manes y Alës en Bohemia; los hermanos Gierymskich y Matejko en Polonia, Munkácsy en Hungría, etc.).

La Comuna de París, de 1871, y los veinte-treinta años subsiguientes, preparan el paso al nuevo estadio en la historia de la sociedad capitalista y de su cultura, y se caracterizan por la conversión de la burguesía de los países capitalistas más desarrollados en una fuerza reaccionaria.

Durante ese período, se intensifica la lucha de clases, se hace más compleja; los ideólogos del capitalismo se entregan abiertamente a la reacción política.

El año 1871 constituye un importante hito en el desenvolvimiento del realismo en la Europa occidental. Desde ese momento, el problema de la lucha entre la burguesía y el proletariado se convierte en el problema social básico de la época; la actitud que respecto a esa lucha se adopta, define directa o indirectamente el significado social de todos los fenómenos de la cultura de la sociedad capitalista. Aunque el capitalismo prosigue su camino ascensional, su ideología, en lucha implacable contra el naciente proletariado, se hace todavía más reaccionaria.

Saltikov-Schedrín puso de manifiesto con asombrosa fuerza la conexión que se da entre la decadencia del realismo en el arte de Occidente —así como su empobrecimiento ideológico— y el hecho de que la burguesía hubiera llegado ya al término de su función progresiva:

"El burgués francés de nuestros días, no es apto ya para librar luchas heroicas ni para sostener ideales. Se ha hecho excesivamente pesado para no amedrentarse con sólo pensar en la abnegación personal; se halla excesivamente satisfecho para que necesite ampliar sus horizontes. Ha comprendido hace tiempo que éstos pueden ensancharse sólo en perjuicio suyo, y por este motivo, en lo tocante a la ampliación de horizontes, de buena gana aceptaría aunque fuese a Bonaparte si para el burgués fuera ésta la única salida". Y más adelante: "Tiene ahora su propia república, una república de demanda y oferta, una república de acumulación de capitales... en la que no habrá ni «aventuras»[10] ni... «horizontes». Esta república le ha proporcionado todo aquello en nombre de lo cual el burgués en otro tiempo prodigó a

(10) De este modo llama Schedrín a la revolución para poder sortear la censura.

derecha e izquierda besos de Judas y sin remordimientos de corazón entregó su patria a manos de la primera ave de rapiña que encontró a su paso. Es decir, le ha permitido saciarse, le ha proporcionado sosiego y la posibilidad de acumular un tesoro"[11].

Es natural que en los países de capitalismo desarrollado, los años de 1870 a 1900 fueran años de empobrecimiento del arte burgués. Sus éxitos parciales, por ejemplo en el terreno de la pintura al aire libre, la capacidad de observación, aguda y artística, de las manifestaciones típicas y externas de la vida en las grandes ciudades, se daban a la par que se perdía el énfasis de la resonancia civil, el vínculo con los grandes problemas de la época, con la crítica de las deformidades esenciales del capitalismo, con la vida y la lucha del pueblo, base y fuerza motriz del realismo democrático.

Entre 1890 y comienzos del siglo XX, el capitalismo entra en su último estadio de desarrollo, en el estadio imperialista. Durante ese período, el arte antirrealista, reaccionario, del capitalismo en descomposición, arroja decididamente de sí las últimas facetas de realismo con que se encubría, y adopta el método consecuentemente formalista en arte. Cubismos, futurismos y constructivismos de toda laya, son de ello elocuente demostración.

El arte incomprensible para las masas y ajeno a las mismas, el arte que renuncia a toda función cognoscitiva, social y educativa, es funesto para la maestría artística profesional. Se despilfarra de modo criminal y se relega al olvido, la experiencia milenaria acumulada por el arte realista. Los artistas formalistas pierden el dominio elemental de la técnica: el dibujo realista, la composición, la maestría pictórica; todas estas cosas son olvidadas, perdidas, por la mayoría de los artistas de la época imperialista. Mas el desarrollo del realismo no se interrumpe. Frente a los artistas que defienden los puntos de vista estéticos de la burguesía reaccionaria, se levantan los maestros fieles a los principios de la democracia y del realismo y que reflejan de manera veraz las nuevas condiciones de la vida social (Romain Rolland, Anatole France, Bernard Shaw y otros). Algunos de ellos vinculan su arte a la lucha del proletariado (Meunier, Steinlen y otros). Sin embargo, esos intentos, pese a todo su inmenso significado positivo, no llegan a convertirse en poderosa corriente artística —sobre todo en lo que se refiere a las artes plásticas— que luche por la hegemonía ideológica y estética en la vida artística contemporánea.

El centro del movimiento revolucionario se desplaza en ese período de los países de la Europa occidental a Rusia, donde, como es natural, el arte democrático-revolucionario del realismo crítico registra en esa época (en la década del setenta y en la del noventa del siglo XIX) su máximo esplendor. Rusia se convierte en la patria del realismo socialista (obras de Máximo Gorki, de

(11) *M. E. Saltikov-Schedrín sobre arte*, págs. 197-198.

otros escritores revolucionarios y de artistas, como por ejemplo Kasatkin, que en los años anteriores a la revolución comenzó a abrir el camino al realismo socialista en pintura).

En 1917, es decir, con el triunfo de la revolución proletaria en Rusia, comienza una nueva época, de trascendencia histórica mundial. El capitalismo deja de ser el régimen social único. En este período la cultura del socialismo triunfante influye poderosamente en el progreso artístico. Se intensifica, se hace más rigurosa y consciente, la tendencia democrática y realista del arte en los países burgueses. La obra de Romain Rolland, de Bernard Shaw alcanza un nuevo desarrollo; surgen otros nombres: Martin Nexö, Theodore Dreiser y Henri Barbusse.

La burguesía imperialista relega al olvido los principios de la burguesía democrática, propaga ideales de cosmopolitismo, pisotea la cultura nacional de sus pueblos. El arte del imperialismo queda saturado de un estado de ánimo pesimista, de desaliento y fatalismo, de morboso erotismo. En las obras de este pseudo arte se exalta por todos los medios una crueldad brutal, una amoralidad cínica, un egoísmo devastador.

En ese período, alcanza su plasmación acabada y consecuente el arte formalista, adverso al realismo y al humanismo. Nacen el abstraccionismo y el superrealismo, que alcanzan singular difusión después de 1945 y constituyen una combinación arbitraria e ilógica de fragmentos de naturaleza, manchas de color, líneas truncadas con que se pretende dar expresión al "mundo subconsciente" del hombre.

La victoria, de alcance histórico mundial, de la Unión Soviética en la lucha contra el fascismo, la liberación de varios pueblos del yugo imperialista, la formación del potente campo de los países de democracia popular que han emprendido el camino de la edificación del socialismo, han conducido a un cambio esencial en la correlación de fuerzas en el mundo. El arte progresivo ha encontrado nuevas posibilidades de desarrollo.

También en los países burgueses ha cambiado radicalmente la situación. En torno a la lucha de los pueblos por la paz, la democracia y la libertad, comienzan a unirse todos los auténticos representantes de la cultura artística. En varios países del mundo capitalista gana nuevas posiciones o bien el arte democrático progresivo o bien el arte socialista por sus ideas, conscientemente ligado a la lucha del proletariado y de las amplias masas populares.

Vemos, pues, que también ahí donde la cultura imperialista parecía acercarse a un predominio monopolista, ha renacido y se ha desarrollado la cultura democrática.

El pueblo soviético observa con interés y simpatía los éxitos del realismo en las artes plásticas del extranjero, artes en que, a diferencia de la literatura, el influjo del formalismo ha sido singularmente amplio y prolongado. La actividad social de Picasso y la parte de su obra que contiene rasgos realistas, las obras de Effel, Fougeron, Taslitzky, Guttuso, Anna Salvatore y Paul Hogarth en Europa; las de Rivera, Siqueiros y Mendoza en América Latina;

las de Maruka en el Japón y las de muchos otros artistas que han emprendido el camino de la democracia y del realismo, pese a todos los defectos o a la falta de consecuencia de su actividad artística, poseen un enorme significado positivo.

Las magníficas victorias de la cultura democrática del extranjero en la esfera de la literatura y del cine, especialmente en Italia y Francia, en los países de América Latina y en la India, enriquecen con nuevos valores la cultura artística de la humanidad.

### f) El desarrollo del arte en la Rusia del siglo XIX

Hemos demostrado más arriba que el capitalismo como formación en que las contradicciones de la sociedad de clases llegan a su límite, es adverso al arte. Esto significa que en el desarrollo de la sociedad burguesa, el artista que se esfuerza por defender las posiciones del capitalismo, por afirmar la inmutabilidad del mismo o aunque sólo sea por conservar respecto a él neutralidad e independencia (siempre ficticia, ilusoria), llega a la negación de sí mismo como artista.

De ahí que el criticismo constituya el énfasis del arte progresivo de la época del capitalismo y que el realismo crítico sea su método. Por este camino, el arte llega a sus alturas máximas en la sociedad de clases.

Junto a la crítica del régimen capitalista, el arte progresivo crea también ideales positivos, sin los cuales el arte en general queda muerto e impotente; sólo de este modo se llega a adquirir conciencia de las perspectivas del futuro. El artista que sabe mirar la verdad cara a cara y no teme inferir todas las conclusiones a que lleva el realismo crítico, está en condiciones de llegar al umbral mismo de la idea de socialismo y su arte se convierte en cierto modo en un puente hacia el futuro.

Este hecho encuentra una confirmación particularmente brillante en la cultura artística rusa avanzada del siglo XIX. La insólita abundancia y variedad de espléndidas obras en todas las esferas del arte ruso asombra al observador imparcial. ¿Cómo se explica, ese hecho? No se trata, claro está, únicamente del extraordinario talento de la nación rusa, sino, en primer lugar y sobre todo, de que el arte ruso, a través de sus mejores artistas, se hallaba en irreductible oposición al régimen absolutista de servidumbre y al régimen capitalista del país. La causa de este fenómeno, a su vez, se encontraba en las particularidades del devenir histórico de Rusia. Lo que presentaba de peculiar ese desarrollo histórico consistía en que el crecimiento del capitalismo, iniciado más tarde que en otros países, se efectuaba a ritmos acelerados. Entrelazado con formas de vida propias del feudalismo y del régimen de servidumbre, el capitalismo ruso se distinguió por alcanzar las formas más cínicas de explotación del pueblo, de un pueblo que poseía un pasado heroico y tradiciones de liberación revolucionarias.

La burguesía rusa no fue nunca hostil al baluarte del feudalismo, a la autocracia; nunca fue revolucionaria; al contrario, siempre fue una fuerza contrarrevolucionaria. En algunos países de la Europa occidental, por ejemplo en Francia, donde no existía una unión tan estrecha entre feudalismo y capitalismo, la burguesía en cierta etapa histórica, aunque no muy larga, combatió al feudalismo en nombre del "tercer estado". En Rusia esto no podía suceder. La esencia antinacional y reaccionaria de la burguesía rusa se puso de manifiesto desde el principio. Los intereses de la burguesía y de la autocracia se entrelazaron estrechamente. El miedo que una y otro sintieron cuando el proletariado se hizo más fuerte, aun las unió más.

Las peculiaridades del desarrollo histórico de Rusia en el siglo XIX limitaron en alto grado la posibilidad de que las clases rectoras desplegaran alguna actividad progresiva, por mínima que fuese. La actividad de ese tipo resultó totalmente imposible en la época imperialista. No había otra alternativa que defender los intereses de las antedichas clases —entonces toda veleidad liberaloide no pasaba de la fraseología hipócrita— o alzar la voz en defensa del pueblo contra las clases dirigentes; no había término medio. Todo ello llevó a una señaladísima polarización de las dos culturas en el marco de una cultura nacional, hecho al que se refirió Lenin al decir: "...hay la cultura gran rusa de los Purishkévich, Guchkov y Struve, pero hay también la cultura gran rusa caracterizada con los nombres de Chernishevski y de Plékanov"[12].

Como quiera que la "cultura de los Purishkévich, Guchkov y Struve" era la cultura de la clase dominante, desempeñaba también la función de cultura dominante. Su dominio se manifestaba sobre todo en el hecho de que las "personalidades de la cultura" de ese tipo hacían todo cuanto de ellas dependía y aprovechaban la autoridad oficial para ahogar y aplastar la cultura democrática. Resultados de su actividad eran la persecución, el exilio y las incitaciones al asesinato de los hombres más notables de la cultura rusa de vanguardia, como Radíschev, Pushkin, Lérmontov, Herzen y muchos otros. Según expresión de Herzen, la historia del arte ruso de vanguardia constituía un "martirologio". La propagación de un espíritu farisaico, jesuítico, en las instituciones de enseñanza; la represión policíaca en las universidades; el terror de la censura, la persecución y prohibición de los mejores órganos de prensa, como las revistas "Sovreménnik" ("El Contemporáneo") y "Otéchestvennie Zápiski" ("Anales de la Patria"); la obstaculización violenta del acceso a la instrucción para las clases trabajadoras; finalmente, los procedimientos más sutiles tales como los intentos de paralizar la influencia del arte democrático estimulando la propaganda de la estética idealista, de la teoría del "arte por el arte", la lucha contra el arte democrático bajo la ban-

(12) V. I. Lenin. *Obras*, t. XX, pág. 16.

dera del academismo, etc., a todo ello recurrieron los círculos dirigentes del país en sus intentos de aplastar las ideas democráticas de la cultura rusa. Pero por lo que respecta a la creación de valores más o menos positivos, la cultura de las clases rectoras resultó ser impotente por completo. Ni los ampulosos dramas de Kúkolnik, ni los escritos de literatos y periodistas venales como Bulgarin y Suvorin, de los clericales y místicos como Leontiev, ni la poesía "papillonácea" de los partidarios del "arte por el arte", ni la anémica pintura de los epígonos del clasicismo tardío que cerraban tercamente los ojos ante los acontecimientos de su tiempo, pudieron competir por la fuerza de su influjo ideológico y artístico con las obras del realismo crítico, con los fenómenos de la cultura democrática.

La cultura democrática, perseguida y acosada sin cesar, obligada a recurrir a reticencias, a la "lengua esópica", aun con las vacilaciones y fallas que a veces sufrió, fue, a pesar de todo, la que predominó netamente entre las capas avanzadas de la sociedad rusa, constituyó una poderosa fuerza que de año en año, de decenio en decenio, educó a la sociedad rusa y llevó a cabo una larga preparación ideológica de la revolución social.

En realidad, fue ella la que creó todo cuanto constituye el orgullo de la cultura nacional rusa, la que efectuó las verdaderas conquistas de la misma. La cultura ortodoxa de terratenientes y burgueses, orientada hacia el cosmopolitismo, hacia la servil imitación de los modelos occidentales, no contenía en esencia nada original. Sólo la cultura democrática, indisolublemente vinculada al pueblo, reflejaba las tendencias progresivas del desarrollo histórico de la nación rusa. Fue, ésa, la cultura rectora, la que gozó de alta autoridad e influencia. A la cultura democrática le pertenecía el futuro; era ella la fuerza creciente y en desarrollo que poseía interna solidez pese a su forzada dependencia respecto a la arbitrariedad de los órganos administrativos, de la censura, etc. En la Rusia del siglo XIX, el arte y, ante todo, la literatura, reflejaban mejor que ninguna otra forma de la conciencia social la necesidad, vital para Rusia, de acabar con la servidumbre y la autocracia. Por esto la literatura y el arte en su conjunto tuvieron en la vida de Rusia mayor importancia que en la vida de ningún otro país.

Sólo de manera convencional puede entenderse que el arte de Pushkin, Griboiédov, Lérmontov, Glinka, Briulov y Venetsiánov pertenece a la nobleza. Sería más exacto decir que se trataba de una cultura ligada a la etapa en que el movimiento de liberación ruso estaba vinculado a ciertos grupos de esta clase social. Aunque determinado tipo de observaciones e imágenes de los artistas de vanguardia de esa época estuviera limitado por la pertenencia de dichos artistas a la nobleza, lo fundamental, lo más valioso de sus obras es, precisamente lo que no sólo rebasa los límites de los intereses egoístas de su clase social, sino que, además, socava los fundamentos en que se asentaba el dominio de la nobleza.

Los más importantes de los fundamentos aludidos eran la servidumbre y la monarquía. No es difícil convencerse de que lo mejor creado por el arte ruso en la primera mitad del siglo XIX —nuestros auténticos clásicos— tenía un fondo hostil a la servidumbre y a la monarquía. Esta nota resonó por primera vez poderosamente en Radíschev. Su "Viaje de Petersburgo a Moscú" es un viaje por los círculos del infierno de la servidumbre. Del destino del siervo de la gleba, Radíschev dijo: "Es el destino del cargado de grilletes, es el destino del que se halla encerrado en una fétida mazmorra, es el destino del buey uncido al yugo". El protagonista lírico del libro de Radíschev es un noble, pero un noble "herido por los sufrimientos de la humanidad", un noble que reniega de su clase, a la que condena airado: "Ávidas fieras, insaciables sanguijuelas, ¿qué dejamos al campesino? Lo que no le podemos quitar: el aire... Por una parte, casi la omnipotencia; por otra, la impotencia total. Pues el terrateniente, respecto al campesino, es el legislador, el juez, el ejecutor de su propia decisión y, si así lo desea, el demandante, contra quien el demandado no se atreverá a decir nada". No en vano Catalina II veía en el libro de Radíschev un llamado al "alzamiento de los mujiks".

Las obras de Radíschev —y hasta su nombre—permanecieron vedadas durante mucho tiempo. Pero sus palabras señalaron el camino por el que avanzó el arte ruso, cuyo magno genio, Pushkin, definió el sentido de su propia obra diciendo: "Siguiendo a Radíschev, he exaltado yo la libertad". Se ha comprobado que Pushkin estuvo estrechísimamente unido a los decembristas, de quienes fue cantor. La fuerza de su genio realista le permitió a veces alcanzar una visión de los complejos fenómenos sociales mucho más profunda y sagaz que la de los propios decembristas. Así, Pushkin concibió con asombrosa capacidad de penetración el problema del Estado y la personalidad en "El jinete de cobre"; el problema de lo que el pueblo representa, en "Borís Godunov", y el de la sublevación campesina en "La hija del capitán". Su amor a la libertad se expresaba no sólo en obras como "Libertad", "Arion", "Mensaje a Siberia". Su poesía toda, en el conjunto de sus ideas y temas rectores, es un himno a la libertad, una condenación severísima de la esclavitud y del despotismo. Pushkin veía que el régimen social basado en la opresión y en el señoritismo, obstaculiza el desarrollo de las fuerzas espirituales de la humanidad, hace a la gente esclava de convencionalismos, de vanas pasiones y de mezquinos caprichos depravados. En las figuras de Aleko, Salieri y Onieguin estigmatizó esa especie de esclavitud espiritual.

Por su espíritu, eran profundamente revolucionarias la inmortal comedia de Griboiédov "La desgracia de tener ingenio" (Griboiédov, como Pushkin, estuvo directa y estrechamente relacionado con los decembristas), "Las almas muertas" y "El inspector", de Gógol, así como la rebelde poesía de Lérmontov. En esas obras de la literatura rusa clásica, así como en muchas otras, es poco lo que hay de específicamente propio de la nobleza. En ningún

país los grandes artistas estuvieron tan cerca del pueblo como en Rusia, se sintieron tan vitalmente ligados al pueblo y tan responsables ante el mismo. Según la feliz imagen empleada por Gógol, sentían sobre sí la fija mirada de su enorme país, Rusia, que se estaba desangrando; una mirada expectante, severa, exigente. "El pueblo ruso ve en los literatos a sus únicos defensores", dijo Belinski.

Las artes plásticas emprendieron el camino del realismo crítico algo más tarde que la literatura. La política gubernamental frenó artificialmente su desarrollo. Como quiera que las artes plásticas, a diferencia de la literatura, no podían desarrollarse ampliamente fuera de las escuelas, a la ideología oficial le resultaba más fácil conservar sobre ellas su dominio y su influencia directa.

En nombre del arte "elevado", "puro", se mantenía cuidadosamente separados de la vida a los jóvenes artistas. Se les inculcaba la falsa idea de que la pintura y la escultura, por su naturaleza, no podían tratar de los "asuntos de actualidad", de que su ideal se hallaba en el pasado remoto y el objetivo del artista radicaba en aproximarse en todo lo posible a aquel ideal canonizado. Se consideraba que el género más alto era el "histórico", por el que se entendía la pintura dedicada a los temas mitológicos y bíblicos. Durante muchos años, esos temas sirvieron de barrera que impidió a las artes plásticas emprender el camino del realismo. Se explica, pues, que los grandes pintores rusos de tendencia realista de la primera mitad del siglo XIX —Fedótov, Venetsiánov— se desarrollaran fuera de los muros de la Academia de Bellas Artes, y que la escuela realista, agrupada posteriormente bajo la bandera de los artistas ambulantes, se abriera camino en la lucha contra los principios fundamentales de la Academia. No se trataba, naturalmente, de que la escuela artística centralizada debiera ser conservadora a la fuerza, como algunos sostenían, sino de que el gobierno zarista mantenía a la Academia bajo su influencia y la convertía en un centro de la política artística oficiosa.

Pero no era posible mantener separados el arte y la vida, cualesquiera que fuesen las artificiosas medidas que para ello se aplicaran. Por más que se esforzasen los "imperiales" valedores de la Academia para apartar y aislar de la vida a los jóvenes de talento, no pudieron evitar que de las propias aulas de la Academia salieran artistas que aun sin rebasar aparentemente los estrechos límites fijados por la enseñanza recibida, introdujesen en sus obras ideas, imágenes y meditaciones inspiradas en la viva realidad circundante. De uno u otro modo, esos artistas reflejaban las búsquedas que en la vida se daban, contradicciones, tragedias y esperanzas, y si no las reflejaban de manera directa e inmediata, lo hacían refractándolas a través del prisma de los temas "históricos" convencionales y de la forma clasicista.

Cuadros que, a primera vista, aparecían muy apartados de los problemas de la época por su tema, resultaba que se hallaban muy cerca de dichos problemas por su espíritu. Hemos citado ya

la profunda observación de Herzen a propósito del cuadro de Briulov "El último día de Pompeya". A juicio de Herzen, no era una casualidad que el artista, formado en la "atmósfera de Petersburgo", es decir, en la atmósfera del despotismo feroz, eligiera como tema de su cuadro la manifestación de una implacable fuerza devastadora de la naturaleza. También Gógol captó el hálito de contemporaneidad que animaba a esa obra y dijo que "la idea del cuadro está en perfecta consonancia con los gustos de nuestro siglo, el cual, como si tuviera conciencia de su terrible fragmentación, tiende a acumular todos los fenómenos en amplios grupos y presenta fuertes crisis perceptibles para toda la masa".

Briulov plasmó en su obra la impresión de crisis trágica, propia de la época que siguió al aplastamiento del movimiento decembrista. Otro gran artista salido de la Academia de Bellas Artes, A. A. Ivanov, quiso expresar en una tela grandiosa el sueño de renovación de la humanidad, el sueño de la emancipación espiritual y de la igualdad de todos los hombres. La tragedia de Ivanov consistió en que, educado según las concepciones del arte "elevado", no supo relacionar su noble idea con algún contenido de su época y se esforzó por expresarla recurriendo a un asunto religioso. Ivanov llegó a comprender su error después de largas y penosas meditaciones, siguiendo un camino difícil y trágico.

Tanto Briulov como Ivanov se encontraban en un momento de transición, en el umbral de una nueva época en las artes plásticas rusas. La siguiente generación de artistas buscó ya su inspiración en los temas de más candente actualidad de su época sin recurrir para nada al prisma del clasicismo y del romanticismo. Esa generación aprendió mucho de Ivanov y Briulov, pero también fue mucho lo que de ellos rechazó. Reconoció como principal fundador de la nueva tendencia a Fedótov, primera figura del realismo crítico en la pintura rusa. Perov, Kramskói, Repin, Súrikov y toda una pléyade de pintores del grupo de los ambulantes dieron a esa corriente —que desde 1860 pasó a ser la principal en las artes plásticas— unos vuelos sin par.

Para el arte democrático de Rusia, como para su literatura, resulta en alto grado significativo que en sus esfuerzos para encontrar una manera de salir del infierno creado por el régimen de servidumbre y de absolutismo, no se hiciera ilusiones acerca del "paraíso" burgués; al arte ruso le era ajeno el ideal del bienestar burgués, de la mezquina felicidad filistea. El arte ruso era no sólo hostil a la servidumbre; lo era, asimismo, a la burguesía.

Los artistas rusos condenaban el régimen absolutista no desde un punto de vista burgués, sino desde el punto de vista del pueblo (en su enorme mayoría los propios artistas salieron de él). Se inspiraban en las ideas de los demócratas revolucionarios, de los ideólogos de la revolución campesina; se desarrollaron primero bajo la influencia de Belinski y de Herzen; luego, de Chernishevski, de Dobroliúbov y de Schedrín.

La "musa de la venganza y del dolor" de Nekrásov, la airada sátira de Schedrín, el contristado humor de Perov, eran eficaces

armas de la lucha liberadora contra todas las formas de opresión. De sus obras se desprendía un hálito de fe en las fuerzas del pueblo. El grandioso cuadro épico de los sufrimientos del pueblo que ofrece el poema de Nekrásov "Quien puede vivir bien en Rusia", acaba con una luminosa nota de optimismo:

*Se alza una innúmera hueste,*
*Su fuerza será invencible.*

El carácter de la reforma de 1861 era muy claro para Nekrásov: "Para sustituir las cadenas de los siervos de la gleba, han ideado muchísimas otras". En el poema "Sasha" y en "La caza del oso", se burló cáusticamente de los liberales idealistas. En el poema satírico "Contemporáneos" puso al descubierto el medio en que se desarrollaban las aves de rapiña del capitalismo. Todos los pensamientos, todas las esperanzas de Nekrásov se hallaban vinculados al pueblo. Nekrásov dedicó inspiradas y emocionantes líneas a la venerada memoria de los decembristas; en ello se reflejaba la conciencia de sucesión de la lucha revolucionaria, de su unidad en el tiempo desde los decembristas hasta los demócratas campesinos.

El gran satírico Saltikov-Schedrín mostró el repugnante reverso del régimen que se estableció después de la reforma de 1861 con no menos vigor y clarividencia que el de "los tiempos de Poshejonsk" del período de la servidumbre. Puso al descubierto (en "Los señores Golovliov") la descomposición y agonía de los "nidos de hidalgos"; al mismo tiempo caracterizó, con ira y desprecio, a las aves de rapiña de la nueva formación social, a los Razuváiev, a los Derunov, a los "señores de Tashkent". A través de sus libros, se puede estudiar la historia de la Rusia posterior a la reforma; nada pasó inadvertido a la sagaz mirada del gran satírico.

De modo análogo a lo que ocurre con Nekrásov, Schedrín —ese maestro en el empleo del sarcasmo hiriente, mortal— se vuelve serio, patético, con resonancias de honda inspiración lírica cuando habla de los sufrimientos, trabajos y esperanzas del pueblo.

Los cuadros de Perov, de Priánishnikov y de Kramskói, ocupan en la pintura rusa el lugar que en literatura corresponde a Nekrásov y a Schedrín. Perov, por ejemplo, se encuentra sumamente próximo a Nekrásov no ya por la temática de sus cuadros, sino, además, por la amplitud de recursos artísticos, que van desde la sátira mordaz ("Sermón de pueblo", "Procesión de Pascua en la aldea") hasta el doloroso patetismo ("Entierro de un campesino") y los cuadros de suave tono humorístico al estilo de los "Niños campesinos" de Nekrásov ("Cazadores", "Cazadores de pájaros" y otros). Perov comprendía muy bien que la "liberación" de los campesinos, en 1861, había dado origen a nuevas formas de esclavitud, aun más duras.

A Fedótov, sus contemporáneos le llamaban a menudo "el Gógol de la pintura". A Perov, se le habría podido denominar "el

Nekrásov de la pintura". Para los gigantes del arte ruso —Repin y Súrikov— ya resulta difícil hallar una analogía directa en la literatura. Es evidente que su pintura se encontraba inscrita en el terreno de la cultura democrática rusa y vibraba al unísono con las obras clásicas de la literatura, así como de las obras de los grandes compositores rusos. Pero en las personas de Repin y Súrikov la pintura rusa alcanzó tal grado de madurez que dejó ya de seguir a la literatura y se puso a su lado abriéndose caminos propios, utilizando hasta el fin los recursos específicos del arte pictórico.

En los cuadros de I. E. Repin, el pueblo no sólo aparece desdichado y humillado, sino, además, poderoso, con gran voluntad lleno de fuerzas en pleno despertar. Por esto le atraían las expresivas imágenes, de los cosacos de la Sech de Zaporozhia, amantes de la libertad. Las incontenibles carcajadas de los fornidos cosacos, causadas por el sultán que se atravía a atentar contra su libertad, constituía una imagen muy significativa, muy prometedora y, al mismo tiempo, pintoresca. Los "Sirgadores", de Repin, es un cuadro de no menor intencionalidad social. Las personas en él representadas que tiran de la barcaza agarrados a la sirga, ya no eran siervos, ya eran formalmente "libres". Pero su vida era espantosa, inhumana. Evoca las palabras de Radíschev: "...su destino es el del buey uncido al yugo". Sin embargo, el pueblo no arrastra su yugo con sumisa resignación. En los rostros de los sirgadores de Repin se percibe una callada amenaza, la fuerza de la protesta que está madurando.

La imagen del pueblo heroico constituye también la imagen central en la obra de Súrikov. Así ve éste al pueblo tanto en la Rusia de Pedro I como entre los "milagrosos paladines" de Suvórov y entre los héroes de las sublevaciones campesinas. Tampoco es casual que V. Vasnetsov, que tanto se inspiró en las "bilinas" y en los cuentos populares rusos, tratara el tema de los bogatirí, de los paladines de la antigua Rus. Es sintomático que todas esas majestuosas y heroicas imágenes se dieran en el arte de las dos últimas décadas del siglo XIX, en la denominada "época de confusión", cuando la intelectualidad populista, perdida la fe en el pueblo, lo consideraba como "muchedumbre" pasiva. El arte de vanguardia resultó mucho más sensible, mucho más sagaz.

La ola de decadentismo y de formalismo pasó también, a principios del siglo XX, por el arte ruso, que tuvo sus "Rosas azules" y "Valets de Carreau", la poesía decadentista de F. Sologub, M. Kuzmín y otros. Pero todos esos fenómenos eran combatidos por las fuerzas artísticas sanas. En ese período de peligrosa crisis, el arte ruso supo conservar sus mejores tradiciones. La presencia de fuerzas revolucionarias en el país, el trabajo abnegado e infatigable del partido proletario que cohesionaba y organizaba dichas fuerzas, salvaron el arte de su decadencia y descomposición.

La nueva etapa histórica —la del movimiento obrero en Rusia y la preparación de la revolución socialista— dio también origen a nuevos fenómenos en arte. Resuena la voz del albatros de

la revolución, la voz del gran escritor proletario Máximo Gorki. En las telas de Kasatkin, de Arjípov, de S. Ivanov se tratan nuevos temas relacionados con el trabajo y la lucha del proletariado. Gorki, alentado al comienzo de su camino por Tolstói y Chéjov, se hizo amigo de Lenin, se convirtió en la primera figura de la literatura soviética; Kasatkin y Arjípov, discípulos de Perov, fueron nombrados Artistas del Pueblo de la República soviética. De este modo, el arte progresivo ruso —el arte del realismo crítico— desembocó, como no podía ser de otro modo, en el arte del realismo socialista.

El desarrollo todo de la literatura y del arte rusos nos lleva a la siguiente conclusión: el esplendor del realismo en la Rusia del siglo XIX estuvo condicionado, por una parte, por la actitud irreductiblemente crítica de los artistas hacia el régimen burgués-terrateniente, hacia la política, la moral y la religión del mismo, hacia todas sus carcomidas "bases"; por otra parte, lo estuvo por la afinidad que tenían con el pueblo, por el profundo amor que por él sentían, por su fe en las fuerzas del pueblo. Sobre estas bases creció el humanismo del arte ruso y ellas determinaron la extraordinaria elevación y pureza de los ideales éticos de ese arte. Sin la primera de las dos bases, es decir, sin el odio por el zarismo, el "amor al pueblo" habría resultado falso e impotente ("Quien vive sin pena y sin ira no siente amor por la patria suya", decía Nekrásov); sin la segunda, o sea, sin la fe en el pueblo, el arte habría penetrado en el callejón sin salida de la desesperación, del nihilismo (como ocurrió, por ejemplo, a los escritores de la "generación perdida" en el Occidente).

El arte ruso democrático educó a sus lectores, espectadores y oyentes no sólo en un aspecto ideológico, sino, además, moralmente en consonancia con altas exigencias que no toleraban compromisos de ninguna clase. Ese arte impedía que se adormeciera la conciencia social con cómodos sofismas. Empezando con "Eugenio Onieguin", de Pushkin, y terminando con "Resurrección", de Tolstói y con "La sala Nº 6", de Chéjov, en nombre de un verdadero humanismo se censuró el egoísmo, la indiferencia, la sosegada hartura. Al leer libros, asistir a representaciones teatrales y visitar galerías de pinturas, la gente no se sentía estimulada al "dulce olvido" de las contradicciones de la vida, sino que aprendía a recordarlas sin cesar.

En último término, la propia perfección artística de la literatura clásica rusa y del arte se debía a que una y otro hablaban con insobornable veracidad de los problemas más importantes y grandes de la vida social.

La relación directa entre la veracidad del arte y su valor artístico aparece con total evidencia en el ejemplo que nos proporciona el arte ruso de vanguardia. Cuanto más verídico, tanto más artístico. Hasta los maestros mejor dotados fracasaron como si de súbito hubieran perdido su poder de creación, cuando, a despecho de la verdad, intentaron cantar lo que era digno de burla. Gógol perdió su cualidad de gran escritor cuando en la segunda

parte de "Las almas muertas" introdujo al virtuoso mercader Murázov y al terrateniente ideal Konstanzhoglo. Esos personajes inventados, sin contenido auténticamente vital, no podían ser de ningún modo artísticamente convincentes. Asimismo perdieron su calidad artística los excelentes escritores Goncharov y Leskov cuando intentaron caricaturizar las figuras del movimiento de liberación de 1860-1870.

Recíprocamente, la veracidad del artista facilitaba la creación de obras de alto valor ideológico y artístico y le llevaba al campo del arte democrático. Muchos artistas rompían conscientemente los lazos que los unían a las clases dominantes y consagraban su arte a la causa por la que el pueblo luchaba. Pero aun los artistas que no unían directamente su suerte a la del pueblo en lucha y no rompían con su propia clase, eran artistas honestos que cultivaban el realismo, veían la monstruosidad de la autocracia y con su obra servían objetivamente a la causa de la lucha liberadora, al no vender su talento ni al gobierno zarista ni al capitalismo que alardeaba de mecenas. En estos casos, la tendencia ideológica no se desprendía de las intenciones conscientes del autor, sino que era fruto de la lógica objetiva de la veraz reproducción de la vida.

El auténtico espíritu democrático de la cultura rusa de vanguardia se refleja asimismo en el hecho de que esta cultura no posee ningún rasgo de patrioterismo ni de limitación nacionalista. A despecho de la política del gobierno zarista que transformó el Estado ruso multinacional en una cárcel de pueblos, que avivaba las disensiones nacionales y obstaculizaba la proyección de los afanes que sentían los pueblos de Rusia de desarrollar su cultura nacional, los escritores y artistas rusos tendían su mano fraterna a los escritores y artistas de Ucrania, de Georgia, de Armenia y de Azerbaidzhán. El contacto con la gran cultura rusa, resultó en alto grado fecundo para dichos pueblos. El gran poeta y pintor ucraniano Tarás Shevchenko pudo cultivar su talento de pintor gracias a la ayuda de Briulov; como poeta fue calurosamente apoyado por Chernishevski y Dobroliúbov. La estrecha relación y la amistad que tuvo Shevchenko con los artistas rusos, su cariño por la cultura rusa, no sólo no ahogaron la peculiaridad nacional de su obra, sino que contribuyeron a que se manifestara con toda plenitud. La influencia de la poesía y de la crítica democrático-revolucionaria rusas se dejó sentir también sobre los escritores georgianos Iliá Chavchavadzé y Akaki Tsereteli, sobre la relevante figura de la cultura armenia Mikael Nalbandián, sobre el fundador de la literatura armenia Jachatur Abovián. Los artistas de diversas nacionalidades que lograban ingresar en las escuelas de bellas artes de Petersburgo y de Moscú, entraban a formar parte de la fraterna familia de maestros rusos y regresaban a sus patrias enriquecidos por el tesoro de la cultura rusa.

El arte ruso del siglo XIX posee importancia histórica como vanguardia de la cultura mundial. Su crítica del capitalismo, su

protesta contra los "ideales" mercantilistas, pequeño burgueses, sus búsquedas de fuerzas eficientes, capaces de reestructurar el mundo, todo ello ha sido necesario a los pueblos de la tierra y ha contribuido al progreso general de la humanidad. Así lo han comprendido muchos intelectuales progresivos del Occidente que han visto en los escritores rusos a sus maestros.

La cultura soviética conserva amorosamente y cultiva las mejores tradiciones del arte ruso, objeto de legítimo orgullo para todos los pueblos de la URSS.

# CUARTA PARTE

## CAPITULO I

### EL REALISMO SOCIALISTA, MÉTODO CREADOR DE LOS ARTISTAS SOVIÉTICOS

El pueblo de nuestro país, primero en llevar a cabo la revolución socialista y en construir el socialismo, ha escrito una nueva página en la historia del desarrollo artístico de la humanidad.

Sobre la base de nuevas relaciones sociales, reflejando los hechos —hasta ahora nunca vistos— de la realidad socialista, guiándose por la teoría científica del marxismo-leninismo y por la política del Partido Comunista, ha surgido y se ha desarrollado en nuestro país un nuevo y poderoso arte realista.

En los años anteriores a la revolución, años de dispersión y vacilaciones entre quienes cultivaban las artes, bajo el dominio ideológico de la burguesía imperialista, nacieron como setas las corrientes y escuelas del decadente arte formalista, no vinculado a la vida del pueblo. Muchos de los fervorosos adeptos del realismo, apartados del movimiento político-social de vanguardia del proletariado, del partido revolucionario, marxista-leninista, de la clase obrera, sufrían un grave estancamiento, una crisis ideológica, trataban de temas insignificantes, se deslizaban por la pendiente del naturalismo. La descomposición y la decadencia del arte burgués en la Rusia de los años que precedieron a la revolución, y que llegaron a envenenar toda la atmósfera artística, constituyeron una de las manifestaciones características de la crisis general, cada vez más aguda, de todo el arte burgués en la época imperialista. Esta crisis adquiere señalados perfiles en el Occidente. Aparecen en el proscenio del arte musical burgués los creadores de la denominada "música concreta" en la cual la melodía y la armonía de los sonidos musicales se hallan sustituidos por la grabación magnetofónica de silbidos de locomotora, gritos de parturientas, explosiones de bombas y otros efectos acústicos; en cuan-

to a las artes plásticas, los máximos "valores artísticos" se obtienen, según los pintores "tachistas", pintando telas con colores adheridos a ruedas de bicicleta y haciendo embardurnar cuadros a los chimpancés.

La revolución socialista ha dado al arte un contenido vivo, brillante, luminoso; ha eliminado todos los obstáculos que existían antes entre el artista y el pueblo; ha liberado a los propios artistas de la nefasta influencia del mercado capitalista y ha creado todas las condiciones necesarias para que las personas realmente bien dotadas para las artes puedan desarrollar su talento y aplicarlo de la mejor manera posible en bien de la sociedad.

El nuevo arte socialista ha comenzado a desarrollarse desde el primer momento como arte *realista*. Ha tenido en cuenta, con plena conciencia de su actitud, todo cuanto de valioso ha sido creado en la historia mundial del arte. Ha resultado singularmente estrecho su vínculo con el realismo clásico ruso del siglo XIX. No se ha tratado de una simple restauración del realismo crítico, de una continuación directa o de un nuevo eslabón evolutivo en el desenvolvimiento del arte realista del pasado. La aparición del arte realista del socialismo constituyó un cambio revolucionario en el desarrollo estético-artístico de la humanidad; ese arte resultó ser un tipo cualitativamente nuevo de realismo. Fue denominado realismo socialista, nombre que refleja con acierto sus peculiaridades capitales.

El concepto de "realismo socialista" abarca dos aspectos del arte: su metodología, es decir, el método que figura en la base de la obra creadora de los artistas por él unidos, y la riqueza viva de las obras ejecutadas según el mismo. Para la estética, presenta singular interés el primer aspecto, es decir, el realismo socialista como método de creación.

Todo método de creación constituye un procedimiento de aprehensión artística de la realidad, un conjunto de principios por los que el artista se guía al reproducir y concebir, mediante imágenes, los fenómenos del mundo circundante. El realismo socialista como método de creación se distingue ante todo por el hecho de que en él se ha cambiado cualitativamente la medida en que el artista tiene conciencia de sus propios objetivos creadores, de su posición social, de su actitud global, estética y filosófica, frente a la realidad. El realismo socialista es el método de creación artística en consonancia con los principios de la concepción comunista, científica, del mundo, con la lucha por la victoria del régimen socialista y comunista de la sociedad. La utilización consciente de la ideología científica en el proceso de la cognición de la realidad, la claridad y la consecuencia de la posición político-social, ética y estética del artista, proporcionan al arte realista socialista posibilidades nunca vistas para poder reflejar de manera realista y profunda la vida en comparación con el arte realista del pasado. Al conservar, respecto a este último, cierta continuidad, el realismo socialista, ya por esta circunstancia, se nos presenta como un estadio nuevo del realismo, del que constituye el

tipo más elevado. El florecimiento sin par de artes y géneros artísticos en nuestro país y en los otros países del socialismo, así como los éxitos registrados por los artistas del extranjero que aplican en su trabajo creador el método del realismo socialista, permiten afirmar con pleno fundamento la superioridad de este método sobre todos los otros métodos de creación artística, tanto del presente como del pasado; permiten ver las enormes posibilidades potenciales, cada vez más patentes, de dicho método a medida que se consolida y se desarrolla la base en que ha crecido y florecido: la realidad socialista.

Al hablar de la importancia del aspecto ideológico del realismo socialista, es necesario, al mismo tiempo, tener en cuenta otro aspecto no menos esencial determinante de lo que el método posee de innovador: su estrecha vinculación a los "hechos de la experiencia socialista". El conjunto de los nuevos fenómenos materiales y sociales a que la lucha de clases del proletariado da origen, la gran cantidad de nuevos problemas y hechos, de nuevas particularidades características de las personas y de sus interrelaciones, desarrolladas al principio veladamente y luego de modo cada vez más abierto y perceptible, situaron el arte ante la necesidad de encontrar un nuevo procedimiento de plasmación en imágenes y de valoración estética. El propio carácter del movimiento proletario revolucionario al ir consolidando la conciencia de sí mismo gracias a la acción aglutinadora y rectora del Partido Comunista sugería una nueva orientación ideológica en el trabajo del artista: no se trataba sólo de dar expresión a las contradicciones fundamentales de la época, sino de señalar, además, los caminos de su solución.

El realismo socialista fue la concepción y la expresión artísticas de los intereses de clase vitales del proletariado, constituyó la valoración estética de la vida desde las posiciones de la consciente lucha revolucionaria en el período histórico en que maduraron las condiciones objetivas de la acción de las masas, iluminada por las ideas del socialismo científico, período en que se puso en el orden del día el problema concerniente a la revolución proletaria socialista. Obedece a las propias leyes históricas el que haya sido nuestro país, Rusia, la patria del realismo socialista.

A finales del siglo XIX y a comienzos del XX, el centro del movimiento obrero internacional se desplazó a Rusia. El proletariado ruso ocupó la vanguardia del proletariado en el mundo, y su jefe, Lenin, se convirtió en el jefe de dicho movimiento. Rusia resultó ser la patria del leninismo, o sea, del marxismo de la época del imperialismo y de las revoluciones proletarias.

Engels, en el prólogo a la edición italiana del "Manifiesto Comunista", se refirió al nuevo Dante que proclamaría en forma artística el nacimiento de la era socialista. Un nuevo Dante lo dio el país que se convirtió en la vanguardia de la revolución socialista, y sólo tal país podía darlo. El realismo socialista en Rusia resultó, asimismo, preparado por el desarrollo de la cultura artística rusa, pues en ningún país el arte desempeñó, en el siglo

XIX, una función social tan importante como en Rusia, en ningún otro lugar llegó a ser en tanta medida como en Rusia, "la conciencia del pueblo", "el maestro de la vida".

En su inmortal trabajo "La organización del Partido y la literatura del Partido", V. I. Lenin explicó con gran exactitud, la relación entre las ideas sociales de vanguardia, la literatura y el arte; demostró que la literatura no puede mantenerse al margen del partido y que ha de constituir una parte importante de la causa general del proletariado. Y la literatura por primera vez, formó parte organizada y consciente de la lucha de la clase obrera dirigida por el Partido en aras de una transformación revolucionaria de la realidad, en la obra de A. M. Gorki.

A. V. Lunacharski escribió que con Gorki el proletariado "por primera vez adquiere conciencia artística de sí mismo, de modo análogo a como adquirió de sí mismo conciencia filosófica y política en las obras de Marx, de Engels y de Lenin"(1).

Gorki resultó ser el fundador del realismo socialista porque fue el primer gran artista que hizo suyas, abiertamente, con valentía, sin miedo, las posiciones de clase del proletariado fecundando el realismo con las inmortales ideas del marxismo-leninismo.

Gorki encontró el hontanar de su fuerza en el hecho de que "se ligó firmemente, con sus grandes obras artísticas, al movimiento obrero de Rusia y de todo el mundo..."(2).

Zola y Courbet, en el Occidente; Mamin-Sibiriak, Kuprin y Veresáiev en Rusia, mostraron con enorme fuerza la acción deformadora del capitalismo sobre los obreros, pero no lograron reflejar con tanto poder de convicción el despertar del proletariado. El proceso de unión del movimiento obrero con el socialismo, les pasó inadvertido.

A. M. Gorki, por primera vez en el arte del mundo, reflejó en su obra un proceso de trascendencia histórica mundial, el del alzamiento del proletariado, el amplio movimiento de las masas que emprendieron el camino de la acción histórica durante la primera revolución rusa. Con esto Gorki elevó a un nuevo estadio el carácter popular del arte ruso. Los clásicos del realismo ruso llegaron a vislumbrar el papel del pueblo como fuerza decisiva del desarrollo histórico. También ello constituyó la máxima expresión de su espíritu popular. Pero Gorki mostró que era precisamente la lucha revolucionaria del proletariado lo que constituía la fuerza motriz del desarrollo histórico de la sociedad moderna.

Antes de la Revolución de Octubre, los principios del realismo socialista encontraron su manifestación más definida y clara en el campo de la literatura. El hecho no era casual. Como quiera que su elemento primario es la lengua, con su ilimitada esfera de actividad, la literatura posee posibilidades máximas para la

(1) A. V. Lunacharski. *Artículos selectos*. Moscú, 1947, págs. 392, 393.
(2) V. I. Lenin. *Obras*, t. XVI, pág. 89.

representación de la vida, para descubrir la dialéctica del alma humana, para expresar las ideas sociales. Ésta es la razón de que disponga de los recursos más eficientes para influir sobre las masas.

Sería erróneo suponer, no obstante, que los elementos del nuevo método en arte se dieron sólo en la literatura. En el período a que nos referimos, también en el campo de la pintura aparecieron obras en que latía el presentimiento de la nueva era que se avecinaba.

En este sentido presenta singular interés la obra de N. Kasatkin, especialmente su serie de cuadros que tratan de la vida de los mineros. Desarrollando las tradiciones democráticas de los pintores ambulantes, el artista en su famoso cuadro. "Relevo de mineros", creó una imagen realista y al mismo tiempo heroica del obrero consciente de su enorme fuerza social. Mientras que algunos pintores realistas se dejaban captar por la influencia del modernismo, N. Kasatkin no sólo se mantuvo fiel a los principios —relativos al contenido ideológico y al realismo— de los ambulantes, sino que señaló, además, al arte nuevos caminos que conducían al realismo socialista. En la última década del siglo XIX, ejecutan sus cuadros sobre la clase obrera A. Arjípov, S. Ivanov, L. Popov y otros pintores rusos.

Tenemos, pues, que el realismo socialista surgió y adquirió carta de naturaleza antes ya de la victoria de la gran Revolución Socialista de Octubre, en el transcurso de la lucha revolucionaria de la clase trabajadora y de su Partido.

El nacimiento del realismo socialista en el seno del capitalismo no constituye un fenómeno exclusivamente ruso; Rusia fue sólo la patria del realismo socialista.

Hechos análogos pueden observarse en el arte de otros países, por ejemplo en la obra creadora de Weerth, de A. Zapototski, de D. Blagoev, de A. T. Stenlein, de C. Meunier y de otros escritores y pintores más a menos afines al movimiento proletario.

Pero, como es lógico, el realismo socialista no puede convertirse en el método predominante en arte antes de la victoria de la revolución socialista.

En la Rusia anterior a la Revolución sólo algunos artistas pudieron unir su suerte a la de la clase obrera y hacer suyo el programa estético del Partido Comunista. El realismo socialista era entonces un arte que expresaba los anhelos y esperanzas de las masas explotadas. En su mayor parte, los artistas, tanto por su origen social como por la función que cumplían eran burgueses y reflejaban las transformaciones políticas que se daban en la burguesía rusa.

Surgido antes de la victoria de la Revolución, el realismo socialista adquiere la debida forma, se desarrolla, se enriquece y se convierte en método predominante en el arte de nuestro país, sólo como resultado de la victoria de la Revolución Socialista de Octubre, de la implantación de la dictadura del proletariado y de la formación de la base socialista. De ahí que podamos y debamos

dividir en dos etapas el proceso que ha seguido el realismo socialista en nuestro país: la etapa de su origen y formación bajo el régimen capitalista, y la de su desarrollo bajo el régimen socialista soviético y sobre la base del mismo, etapa durante la cual el realismo socialista se transforma en el método artístico predominante.

La afirmación del realismo socialista en el arte soviético constituye una necesidad objetiva que se desprende tanto de las leyes generales de la formación socialista, como de los objetivos políticos y sociales concretos que ante sí tenían el Partido y el pueblo en las diferentes etapas de la lucha por la victoria del socialismo. Esto constituye una verdad indiscutible, por más que la pongan en duda los revisionistas de todos los pelajes y matices repitiendo los mitos sobre "implantación violenta" del realismo socialista y sobre su "establecimiento" decretado "desde arriba".

Las exigencias que el Partido ha presentado al arte, han reflejado las necesidades estéticas de las masas trabajadoras —creadoras de la nueva sociedad— y, al mismo tiempo, han estado en consonancia con las necesidades del desarrollo histórico del propio arte, pues en la nueva época, el arte sólo podía seguir avanzando por el camino del realismo socialista.

* * *

El realismo socialista resuelve todos los problemas fundamentales de la creación artística de manera nueva en el terreno de los principios. Las exigencias básicas de este método, formuladas por primera vez en el I Congreso de los escritores soviéticos en 1934, se hallan expuestas de manera más amplia y concreta en el saludo dirigido por el Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética al Segundo Congreso de Escritores de la URSS: "El realismo socialista —se dice en el saludo— exige del artista una representación verídica, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario. Estar a la altura de las tareas del realismo socialista significa poseer conocimientos profundos sobre la vida auténtica de las personas, de sus sentimientos y sus pensamientos, significa poseer honda sensibilidad por sus vivencias y saber plasmar todo ello en forma artística atrayente y comprensible, digna de los modelos efectivos de la literatura realista; todo esto ha de darse con la debida comprensión de la gran lucha de la clase obrera y de todo el pueblo soviético por la ulterior consolidación de la sociedad socialista creada en nuestro país, por la victoria del comunismo"[3].

El reflejo verídico y objetivamente fiel de la vida constituye la esencia de todo arte realista. Figura también en la base del arte del realismo socialista.

---

(3) "Pravda" del 16 de diciembre de 1954.

Ser realista socialista significa ante todo escribir la verdad. El artista que sólo declara su fidelidad al método del realismo socialista sin preocuparse en la debida forma de que sus obras sean vivas y veraces, fracasa irremisiblemente. La verdad auténticamente realista de la vida surge en el arte cuando se penetra en la esencia de los fenómenos representados y se descubre su sentido ideológico interno. Nada tiene en común con la descripción externa y superficial que lleva a un naturalismo sin vuelos. En el realismo socialista (como en todo realismo) el concepto de verdad de la vida se halla indisolublemente ligado a la selección consciente de lo esencial, de lo que está sujeto a ley en la realidad. De ahí que la definición dada por Engels del realismo como representación de caracteres típicos en circunstancias típicas, conserve plenamente su vigencia respecto al realismo socialista.

Mostrar verídicamente la vida significa crear imágenes artísticas de gran valor típico en las que de manera clara y en viva forma individual, se revele y se plasme un contenido social importante. Para ello el artista ha de poseer un conocimiento profundo y polifacético de la vida. Sobre ese aspecto básico del trabajo del artista, llama de modo especial la atención el Partido Comunista. Sabido es que, a juicio de V. I. Lenin, la condición capital para que el trabajo del artista sea fecundo, estriba en que éste conozca la vida. Refiriéndose a la apreciación de las obras de un literato, Lenin escribió: "...esto sí lo conoce, esto sí lo ha vivido y sentido, en esto ya no cometerá ningún error. El conocimiento del asunto y la sinceridad son extraordinarios... Cuando el autor consagra sus relatos a un tema que desconoce, lo que escribe no resulta artístico"(4). La misma idea subrayaba Lenin cuando aconsejaba insistentemente a Gorki (quien, viviendo en el extranjero, pensaba escribir una novela sobre la vida de la nueva Rusia) que, antes de empezar su trabajo, observara más directamente la existencia cotidiana del pueblo, despertado por la revolución. Gorki hizo caso a Lenin: de regreso a la patria, dedicó muchos años a recorrer el país estudiando atentamente la realidad circundante.

Orientando con cuidado el desarrollo del arte soviético, nuestro Partido y su Comité Central instan a los artistas a no apartarse de la verdad de la vida. Sabido es, por ejemplo, que en su tiempo se sometió a dura y fundamentada crítica la película "Vida plena" (segunda parte) por haberse alejado de la verdad. El Comité Central subrayó que la raíz de las equivocaciones ideológicas y artísticas de los autores del film estribaba en que éstos se habían puesto a crear la obra sin haber estudiado suficientemente la vida que deseaban representar. La misma idea se expuso con suma precisión en un importantísimo documento de Partido sobre cuestiones de arte, en el artículo de N. S. Jruschov "Por la estrecha ligazón de la literatura y del arte con la vida del pueblo".

(4) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXIII, págs. 102, 101.

Es obvio decir que la mera observación empírica resulta insuficiente para alcanzar un profundo conocimiento de la vida. El estudio de la vida está orgánicamente relacionado con la comprensión de los hechos de la realidad a la luz de una concepción del mundo avanzada. A. M. Gorki instó a los artistas soviéticos a no dejarse cautivar por hechos aislados observados en la vida, a inferir de ellos su sentido interno. Los artistas de vanguardia del pasado ya habían comprendido que así debía hacerse. La ideología del pasado basada en una concepción progresiva del mundo, ejerció siempre una influencia sumamente beneficiosa sobre los artistas afectos al realismo, aumentando la parte de verdad objetiva de sus obras, contribuyendo al desarrollo más completo y multilateral de su talento. El realismo como método de la cognición fielmente objetiva de la vida y la ideología de vanguardia son inseparables entre sí, pues esta última no es otra cosa que el reflejo de las tendencias progresivas del desenvolvimiento social, la generalización fiel de unos u otros fenómenos y hechos de la vida. N. G. Chernishevski indicó que "sólo alcanzan un brillante desarrollo las orientaciones de la literatura surgidas bajo el influjo de las ideas fuertes y vivas que satisfacen las verdaderas necesidades de la época"[5]. Por otra parte, las ideas falsas, los elementos reaccionarios de la concepción que el artista tenga del mundo ejercen sobre su talento una influencia sumamente perniciosa. Debilitan los lazos del artista con la vida, dificultan la comprensión de esta última en su auténtico contenido, impiden descubrir y reflejar las conexiones esenciales entre los fenómenos dado que tergiversan dichas conexiones y entran en contradicción con el proceso real de desarrollo de la realidad.

Ante la imposibilidad de confirmar con hechos reales de la vida una idea falsa, para expresarla el artista se ve obligado a apartarse de la realidad y a emprender un camino que no le es propio, el camino de la escueta moralización o de la abierta deformación de la verdad. No obstante, si el artista, a veces aun a despecho de sus falsas ideas, se mantiene fiel a las exigencias del realismo, puede crear grandiosas obras de arte.

Las obras del arte realista con frecuencia tienen mayor alcance que las concepciones subjetivas del artista y es necesario diferenciar con precisión lo que el escritor da en realidad y lo que crea en su propia imaginación. La divergencia entre los propósitos ideológicos subjetivos y los resultados objetivos de la creación, se ha dado en grandes artistas del pasado. Balzac y Dickens, Gógol y Ostrovski, autores de obras brillantes y verídicas, que revelaban directa o indirectamente la esencia inhumana del régimen de explotación, no eran, pese a ello, partidarios conscientes de la aniquilación de dicho régimen. No obstante, al margen de sus intenciones subjetivas, la idea de que era necesario acabar con el régi-

(5) N. G. Chernishevski. *Obras completas*, t. III, pág. 302.

men de explotación, se desprendía de manera natural, por sí misma, de los cuadros de la vida por ellos pintados.

De ello no se sigue, empero, que la obra creadora de tales realistas del pasado fuera por completo independiente de su concepción del mundo. Balzac, Gógol, Tolstói y algunos otros grandes realistas expresaban en sus obras las tendencias de la época a despecho de las facetas reaccionarias de su ideología, gracias a las facetas fuertes y progresivas de la misma.

La contradicción señalada entre los aspectos reaccionarios de la concepción del mundo y el método creador realista, no ha sido una ley general del desenvolvimiento del realismo. También en el pasado han existido artistas cuya avanzada concepción del mundo se hallaba en concordancia con las exigencias de su método realista. Bastará citar los nombres de Nekrásov y de Saltikov-Schedrín, de Kramskói y de Repin. Sin embargo, el problema concerniente a la interrelación entre método creador y concepción del mundo, se plantea de otro modo en el arte del realismo socialista. La coincidencia de los fines subjetivos del artista que defiende las posiciones de la clase obrera con el curso objetivo del desarrollo histórico, crea en la sociedad soviética condiciones propicias para la fusión total de la profundidad ideológica, del sentido histórico, con la viveza y plasticidad shakespeariana en la representación del carácter, y con la riqueza de la acción, en lo cual veía Engels una de las particularidades distintivas del arte socialista que iba a darse en el futuro. Al mismo tiempo, se elimina la falta de correspondencia entre los fines subjetivos del artista y los resultados objetivos de su creación, se hace posible llegar a una clara comprensión de los resultados finales de la obra creadora.

El realismo socialista va unido a la concepción científica del mundo (marxismo-leninismo) y a su aplicación en el proceso de la creación artística.

La experiencia que proporciona el desarrollo del arte soviético demuestra que sólo los artistas de formación marxista-leninista y que se han guiado, en su trabajo, por las inmortales ideas del Partido Comunista, han podido reflejar los aspectos más importantes y esenciales de nuestra revolución y de la realidad socialista. Los artistas que no se desprendieron a su debido tiempo del peso de la ideología burguesa y pequeño-burguesa, se deslizaron por la superficie de los fenómenos representados, pintaron la revolución socialista como un elemento apocalíptico, pues no fueron capaces de captar la esencia creadora de la misma.

El Comité Central del Partido, en su saludo al Segundo Congreso de los escritores de la URSS, exhortó al estudio atento y profundo de la realidad, puso de relieve que ese estudio únicamente puede ser fecundo si se domina el marxismo-leninismo. Sólo la concepción marxista-leninista del mundo permite ver en toda su complejidad y plenitud la auténtica verdad de la vida, permite comprender los procesos del desarrollo social, la regularidad y las perspectivas de la edificación del comunismo en nuestro país, per-

mite descubrir las contradicciones y los conflictos vitales. El dominio de las teorías marxistas-leninistas abre ante los artistas soviéticos horizontes ignotos para los artistas de otras épocas y pone en condiciones de expresar en sus obras la verdad artística con mayor plenitud.

La singular importancia de la ideología marxista-leninista para el arte del realismo socialista está determinada, en última instancia, por el carácter del objeto principal de la representación: la realidad socialista. A diferencia de todas las sociedades precedentes, la soviética se ha estructurado de manera consciente. En su actividad creadora, el Partido y el pueblo se han basado en el marxismo-leninismo como fundamento teórico de la lucha por el comunismo. La concepción científica del mundo, la conciencia socialista se han convertido en elementos componentes del perfil espiritual del hombre soviético. Por esto, sin dominar el marxismo-leninismo, el artista no puede descubrir el contenido espiritual de nuestra realidad ni resolver el problema central de nuestro arte, crear la imagen del héroe positivo de nuestros días, del hombre soviético, que reestructura el mundo sobre nuevos principios.

En el régimen socialista, las avanzadas ideas comunistas del artista constituyen la base de su consecuente realismo. Al mismo tiempo, al estudiar los fenómenos de nuestra época, al esforzarse por mostrar la verdad de la vida, el artista forma lógicamente en un espíritu comunista su concepción del mundo. En ello radica una de las importantes fuentes de la integridad interna del arte del realismo socialista, al que dicha integridad ofrece posibilidades nunca vistas para la unidad de contenido y forma, para la consecuente conquista de la verdad de la vida.

El arte del realismo socialista no choca con los serios obstáculos que debía superar el arte de las épocas pasadas para poder reflejar la verdad de la vida. El desarrollo del método realista, contenido fundamental de la historia del arte en el mundo, se ha producido en lucha durísima con las diferentes corrientes antirrealistas, expresión de las concepciones reaccionarias, de los gustos e intereses de las clases explotadoras dominantes. Notoria es, asimismo, la fuerte y negativa influencia que ejerció la religión sobre el arte, por ejemplo, del siglo XIX. En la sociedad socialista no existen clases explotadoras; no existe, por tanto, base social para las corrientes antirrealistas que luchan de modo activo contra el realismo. En la sociedad socialista también se ha reducido a la nada el influjo de la religión sobre el arte. Los deslices antirrealistas que aún se producen en el arte soviético, son una expresión de las supervivencias del pasado en la conciencia de las personas, son consecuencia de un conocimiento superficial de la vida, de una falta de análisis marxista de la realidad, del influjo que ejerce el arte burgués extranjero. Esto no significa, claro está, que tales deslices no puedan perjudicar al arte soviético, sobre todo cuando se debilita la lucha contra ellos y comienzan a mostrarse activos.

En todas las etapas de su evolución, el arte se ha presentado como forma del conocimiento del mundo y como forma de expresión de ideas de clase, como instrumento de la lucha de clases. Pero mientras en el pasado las funciones cognoscitiva y social del arte a cada paso entraban en contradicción entre sí, en el arte socialista adquieren por primera vez unidad completa y orgánica.

El realismo socialista crea condiciones favorables para que la tendencia político-social de la imagen se dé orgánicamente fundida con su profunda veracidad y con la de la posición ideológica del artista, quien no tiene por qué disimular sus puntos de vista ni tergiversar, debido a ellos, la realidad. Ser realista socialista, dijo A. A. Zhdánov, "significa tener los dos pies en la vida real". Todo ello, a su vez, lleva al aumento de las posibilidades cognoscitivas del arte y del papel que éste desempeña como factor de la transformación social.

El arte socialista no puede hallarse desligado de la labor práctica, de la reestructuración de la realidad, de la lucha revolucionaria de la clase obrera, de la política de esta última. Para el artista afecto al realismo socialista, la ideología comunista y la franca actitud de partido son perfectamente naturales y se desprenden de su posición consecuentemente realista. El artista que se guía en su hacer práctico por la concepción marxista-leninista del mundo se une fuertemente a la causa del Partido, a la causa del pueblo trabajador, a la lucha por el socialismo y por el comunismo.

El realismo socialista exige del artista que su obra posea una orientación política bien definida, un hondo sentido ideológico comunista; exige de él elevada maestría artística para que sus creaciones contribuyan eficientemente al triunfo del socialismo y del comunismo.

La función activa y transformadora del arte se ha hecho mucho mayor en la actualidad, cuando se ha pasado a la amplia edificación del comunismo.

El Partido Comunista, estimando en mucho las posibilidades de nuestro arte socialista como poderoso medio para influir sobre la mente y el corazón de las amplias masas populares, exhorta a los artistas a multiplicar sus esfuerzos en el cumplimiento de la honrosa obligación de participar activamente en el gran trabajo creador del pueblo para la construcción del comunismo. "El pueblo necesita una literatura —se dice en el saludo del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética al Tercer Congreso de los Escritores de la URSS— que eduque al hombre y le enseñe a ver la verdad y la belleza de las imágenes artísticas, que le enriquezca espiritualmente, que amplíe sus horizontes, que ponga de relieve cómo se forja la conciencia de las personas en el proceso de la construcción del comunismo. Nuestra sociedad necesita sobre todo una literatura en que los temas de actualidad alcancen brillante plasmación artística"(6).

* * *

(6) *De literatura y arte. Colección de documentos.* Edit. "Soviétskaia Rossia", 1959, pág. 111.

La realidad socialista, pletórica de facetas emotivas y de gran valor estético, en que hallan su cristalización los mejores ideales de la humanidad, estimula al artista a la honda creación realista, le exhorta a mirar la vida cara a cara, a estudiarla atentamente, a convertirse en uno de sus miembros activos, en un luchador por todo lo nuevo, por todo lo que se desarrolla, por lo que tiene un sentido comunista. Es perfectamente lógico que en el arte del realismo socialista, la realidad socialista se presente como lo más querido y afín, como lo más valioso estéticamente.

La fuerza del realismo socialista estriba en su íntima conexión con la realidad socialista. Por esto el reflejo de dicha realidad, de los nuevos fenómenos de nuestra época, la lucha por su consolidación frente a todo cuanto se encuentra en su camino, constituye el objetivo central del arte del realismo socialista.

Las etapas fundamentales del arte del realismo socialista, la elaboración de los principios rectores de su método, se hallan sobre todo ligados al proceso del reflejo artístico de la actualidad socialista, ante todo de lo que es básico y ha determinado sus tendencias rectoras: la lucha del pueblo bajo la dirección del Partido por el triunfo de la revolución, por la construcción de la sociedad socialista.

Nuestro arte se esfuerza por reflejar la vida en toda la diversidad de sus manifestaciones y procesos, por plasmarla desde todos los puntos de vista. Se caracteriza por la amplia diversidad de temas y asuntos (la mayor parte de ellos dictados por la nueva realidad), lo cual se halla directamente ligado a la riqueza y complejidad de la vida de la sociedad socialista en la cual todo lo nuevo y progresivo, sean cuales sean sus peculiaridades y sus formas individuales, crece y se desarrolla libre e irresistiblemente. Al reflejar la riqueza de nuestra vida en su incesante progreso, el arte soviético a veces "rotura tierras vírgenes" creando tradiciones propias completamente nuevas. Por otra parte, tiene la posibilidad de utilizar, en limitada medida, la experiencia del arte del pasado, por ejemplo en la esfera de los temas revolucionarios.

La lucha revolucionaria del pueblo, la actividad del Partido, ocuparon la atención predominante del arte soviético desde sus primeros pasos y determinaron que sus temas fueran de mayor responsabilidad y más complejos. Trabajando sobre temas revolucionarios, se formaron los grandes maestros del realismo socialista y adquirió su perfil el propio arte soviético. En los límites de esos temas, se produjo, en gran medida, el renacimiento de la pintura temática, género artístico al que los formalistas causaron grave daño durante los años que precedieron a la revolución. Al mismo círculo temático pertenecieron las primeras obras importantes de la literatura soviética, como por ejemplo "El torrente de hierro", de A. Serafimóvich, "La derrota", de A. Fadéiev, "Chapáiev", de F. Fúrmanov, que crearon brillantes imágenes del pueblo revolucionario, de luchadores por la victoria de la revolución.

Posee gran importancia de principio el hecho de que en el arte del realismo socialista, por primera vez el pueblo ha sido representado en toda su dimensión como auténtico creador de la historia. Este hecho ha conferido asimismo un rasgo digno de subrayar a nuestro arte: el gusto por las obras de altos vuelos, de aliento épico, tanto en literatura como en las artes plásticas y en la música, capaces de ofrecer un amplio cuadro, en varios planos, de la vida y de la lucha del pueblo o, en todo caso, de introducir en la urdimbre de las imágenes el "fondo activo" de los aspectos que ofrece la vida popular, fondo cuya ausencia en la tragedia de Lassalle, como recordamos, tanto echaron de menos Marx y Engels.

No es casual el que en el pasado el número de obras que reflejaban la lucha revolucionaria del pueblo fuera insignificante; este hecho, por el contrario, constituye una de las *regularidades del desarrollo del arte en la sociedad de clases explotadoras y explotadas*: en tal sociedad, la libertad de creación se halla monstruosamente limitada y algunos de los temas, asuntos e imágenes que más campo ofrecen a la inspiración, se hacen objeto de descrédito artístico o se encuentran bajo rigurosa prohibición. Sabido es que el magnífico cuadro de E. Delacroix, "La libertad en las barricadas", estuvo durante dieciocho años vedado al público, pesar de que en él se da una imagen alegórica y no se represent ningún acontecimiento histórico concreto con referencia a uno personajes determinados. Por lo que a éstos concierne, ningún artista francés pudo pintar, por ejemplo, los retratos de los héroes de la Comuna de París; la censura de la Tercera República era implacable. En Rusia, a su vez, la representación de los "decembristas" era tenida por grave delito político.

Reconocemos la valentía civil y la audacia creadora de Repin, autor de "Detención de un propagandista", "No le esperaban" y otras telas consagradas a la lucha revolucionaria; lo mismo podemos decir respecto a Goya y David, a Daumier y Delacroix, así como a todos los maestros del pasado que, pese a tener que vencer grandes dificultades, en sus obras se hicieron eco de algunos de los acontecimientos revolucionarios de su tiempo. Para nosotros es de extraordinaria importancia la experiencia de Súrikov, quien, en varias de sus obras, trata de grandes tragedias históricas de las que el pueblo es el héroe principal. Ha de reconocerse en todo su valor la magnífica circunstancia de que en nuestro país, después de Octubre, *por primera vez en la historia se dieron condiciones en alto grado favorables para la plasmación artística de la lucha revolucionaria del pueblo.* Aquello de que antes se hablaba de manera velada e incompleta, pudo ser expresado abierta y claramente en toda su plenitud. Eso significa que se dieron posibilidades reales para que se elevara la eficiencia social del arte, para que se uniera éste más estrechamente a la vida; ello significaba que se ampliaban como nunca sus fuentes de belleza. Esta circunstancia por sí sola constituyó una enorme conquista del realismo.

En obras como la trilogía de A. Tolstói "Por un camino de espinas", la novela de M. Shólojov "El Don apacible", la de A. Fadéiev "La joven guardia", el poema de V. Maiakovski "Está bien", el de A. Tvardovski "Vasili Tiorkin", el film "Chapáiev", el destino de los individuos, la vida personal, son concebidos a la luz de la lucha del pueblo y en relación con la suerte del mismo. El arte soviético ha consagrado muchas obras a la actividad de relevantes personalidades históricas, al fundador del Partido Comunista, V. I. Lenin, y a sus colaboradores. Es de notar que en las mejores obras del arte socialista, esas personalidades se presentan como hondamente populares, elevadas por el pueblo e indisolublemente unidas al mismo. Así es, por ejemplo, en el famoso cuadro, obra de un grupo de pintores dirigidos por B. Johanson, "Intervención de V. I. Lenin en el III Congreso del Komsomol". En este cuadro, los artistas crearon una imagen del gran jefe, asombrosamente humana, sencilla y próxima al pueblo, a la vez que representaron los caracteres típicos de la juventud de los años 1920-1930.

No obstante, en algunas obras del arte soviético repercutió muy perniciosamente el culto antimarxista a la personalidad de Stalin, lo cual redujo sensiblemente el valor artístico de las mismas. Huelga decir que no se trata de deficiencias de principio, sino tan sólo de algunas tendencias erróneas en nuestro arte, profundamente extrañas al espíritu mismo del realismo socialista. Es necesario tener en cuenta que ya Marx y Engels se manifestaron en el sentido de que los hombres públicos fueran representados "en todo su relieve vital, con los severos colores de un Rembrandt"[7], sin coturnos en los pies y sin aureola en torno a la cabeza, pero también sin minimizarlos; V. I. Lenin condenaba radicalmente todo cuanto tendiera, aunque fuera muy de lejos, al culto a la personalidad. En consonancia con el espíritu de tales exigencias, educa el Partido al pueblo soviético y a los artistas.

Una de las importantes regularidades estéticas del arte del realismo socialista estriba en que la colectividad, cohesionada por unas mismas ideas y una misma voluntad, con sus muchas facetas y su orientación definida, se ha convertido en el personaje principal de la mayor parte de nuestras obras épicas. En nuestro arte se representa asimismo de un modo nuevo, con complejos vínculos e interrelaciones con la colectividad, el personaje individual, aun cuando exteriormente, por el sentido del asunto —por ejemplo el personaje lírico del poema de Maiakovski "Está bien"— no se halla directamente ligado a las acciones de la colectividad.

Al hablar de los temas capitales del arte soviético, es necesario referirse de modo especial al más importante, al que puede denominarse sin duda alguna tema central, el del trabajo socialista, terreno en que se revelan brillantemente las mejores cualidades del hombre soviético, su espíritu colectivista, sus nobles

(7) C. Marx y F. Engels. *Obras*, t. VII, pág. 280.

búsquedas creadoras. El perfil espiritual de los hombres soviéticos se ve ante todo en su actividad consciente respecto al trabajo, entendido como obra de importancia social y como sagrada obligación ante el Estado soviético.

Los artistas más relevantes del siglo XIX —que vivían en una sociedad de relaciones capitalistas desarrolladas en las que el trabajo humillaba y agotaba cada vez más al hombre— como eran realistas consecuentes, veían y mostraban ante todo la influencia nociva del duro trabajo de esclavo sobre la personalidad del trabajador. Así son, por ejemplo, las obras del conocido escultor belga Meunier "El fundidor", "El forjador" y otras, o los cuadros del pintor francés Jean-François Millet "El hombre del azadón", "Descanso del vinicultor". De esas obras se desprende un hálito de profunda angustia y amargura. "Nunca se me ha presentado la parte gozosa de la vida —escribió Millet— ni sé dónde se encuentra... En los campos arados... verán figuras cavando o binando. Verán que de vez en vez enderezan, como suele decirse, la espalda y con el revés de la mano se secan el sudor de la frente... ¿Han tenido alguna satisfacción desde que han venido al mundo? ¿Existe alguien más desventurado en el globo terrestre?... Quisiera que los seres humanos representados por mí tuvieran el aspecto de condenados por el destino y que fuera imposible imaginar que a ellos se les pudiera ocurrir ser de otro modo"(8).

Cuánta amargura y cuánto pesimismo se desprenden de esas palabras de un artista de vanguardia que mira horrorizado alrededor suyo y ve explotación, esclavitud y miseria. Qué cambio más gigantesco en la realidad social refleja el arte socialista con su exaltación del trabajador, encarnación de la poesía del libre trabajo socialista. "En verano de 1948 tuve ocasión de trabajar en uno de los koljoses de la Ucrania Soviética —escribe la pintora T. Yablónskaia—, el koljós condecorado que lleva el nombre de Lenin, del distrito de Chemerevets, región de Kamenets-Podolsk; cuenta el koljós con 11 Héroes del Trabajo Socialista; 200 de sus miembros han sido condecorados con órdenes y medallas. Me ha sorprendido el poderoso impulso de los trabajadores, la compenetración y el gozo de los hombres del campo koljosiano..."(9).

¡Qué contraste con las palabras de Millet! ¡Con qué claridad se percibe la sensibilidad del hombre nuevo, soviético! Y no es casual que el cuadro de la artista "Trigo", pintado en 1949, inspirándose en una realidad viva y concreta, resultara tan bien logrado e hiciera sentir al espectador la poesía del trabajo del koljosiano soviético.

El tema del trabajo ha constituido una gran innovación del arte socialista. Cabe decir que por primera vez ese tema se resuelve en un espíritu verdaderamente humano. En la sociedad socia-

(8) *Hablan de arte los grandes artistas*, t. II, págs. 419, 421, 423.
(9) T. Iablónskaia, *El realismo socialista en pintura*, "La cultura y la vida", 11 de febrero de 1950.

lista, el trabajo está saturado de poesía, de inspiración, y ello ha permitido al arte descubrir su espléndido contenido. "Como personaje principal de nuestros libros —escribió Gorki— hemos de elegir el trabajo, es decir, al hombre organizado por los procesos del trabajo, dotado en nuestro país con todo el poder de la técnica moderna, hombre que, a su vez, organiza el trabajo haciéndolo más fácil y productivo, elevándolo al nivel de arte"(10). Desde que estas palabras fueron pronunciadas, los escritores y artistas soviéticos han creado muchas obras excelentes que reflejan lo más importante y característico de nuestra vida, la alegría del trabajo libre y creador en bien de la patria. Se cuentan entre dichas obras: "Felicidad", de Pávlenko; "Lejos de Moscú", de V. Azháiev; "Los Zhurbín", de V. Kochétov; "Luz eléctrica en el koljós", cuadro del pintor A. Plástov; retratos de obreros de la fábrica "La hoz y el martillo", debidos al pincel de G. Goriélov; "Intercambio de experiencias", de I. Levitán y otras. En el cuadro de Levitán, figuran los notables torneros, que se han distinguido por la rapidez con que trabajan, G. Bortkévich e I. Bíkov, rodeados de sus camaradas, llenos de curiosidad. El artista plasmó hábilmente en el cuadro la poesía del trabajo; las imágenes de los obreros cautivan por la riqueza de su vida espiritual.

En el tema del trabajo figura en primer lugar para el artista soviético la imagen del trabajador, su mundo espiritual ennoblecido y elevado por la actividad creadora. En este sentido, resultan muy significativos, por ejemplo, los trabajos de los artistas soviéticos que tratan del cultivo de las tierras vírgenes, como "Días de trabajo", de F. Shurpín; "El tractorista Sashka", de K. Maxímov, y otros. Uno de los rasgos positivos de estos cuadros estriba en que se procura representar al trabajador sin revestirlo de apariencias heroicas, sino visto en uno de los momentos cotidianos de su trabajo, muy distante de todo prosaico rutinarismo.

La misma fecunda tendencia se percibe en la interesante tela del pintor ucraniano Andrusia "El minero Muza"; en ese cuadro se ve al minero, todavía sin lavar, sudoroso y cubierto de polvo de carbón, después del trabajo; pero cuánta fuerza en su figura, cuánta alegría de vivir en el rostro juvenil, iluminado por la sonrisa que deja entrever los blancos dientes. Para él, el trabajo no es una carga agotadora.

Al mismo tiempo, importa subrayar la gran importancia que posee el representar verídicamente las condiciones del trabajo y su mismo proceso, aunque, como es obvio, la obra artística no ha de convertirse en un manual de tecnología. El tema del trabajo requiere sobre todo formas propias del cuadro temático, con asuntos relativos a alguna acción, lo cual requiere gran maestría en la composición de la obra.

El arte soviético, que dedica primerísima atención al hombre, que refleja las interrelaciones humanas tal como se dan en la rea-

(10) M. Gorki. *Artículos de crítica literaria*, pág. 650.

lidad, procura al mismo tiempo presentar verídicamente la vida personal del hombre soviético, en la que en el régimen socialista, se han producido tantos cambios sorprendentes. El amor, la amistad, la familia soviética, la educación de los niños, son temas importantísimos de nuestro arte. Está en un craso error quien opina que el contenido de la vida del hombre soviético se reduce exclusivamente al trabajo en la producción, a la actividad social. Los artistas que se han atenido a este criterio, han creado obras esquemáticas, convencionales. Mas en las mejores obras del realismo socialista, la vida de las personas soviéticas se muestra desde todos los puntos de vista, de manera brillante y verídica; sus personajes no sólo saben trabajar bien, con entusiasmo y realizar abnegadamente un gran trabajo estatal, sino que, además, saben vivir humanamente, hablan de manera sencilla y cordial con las demás personas, sueñan con el futuro, descansan de manera razonable y bella, quieren apasionadamente, con todo el corazón. Recuérdese, por ejemplo, uno de los mejores ejemplos de dirigente bolchevique que nos ha ofrecido la literatura soviética de la postguerra, la figura de Batmánov en "Lejos de Moscú", de V. Azháiev. Batmánov pone orden, con mano firme, en la construcción de la obra, le da perspectiva acertada. Pero no es sólo un magnífico organizador, sino, además, un hombre cordial, sensible, que sabe educar a las personas y se preocupa por ellas. Se trata de una figura compleja y rica, presentada bajo distintos aspectos. También se presenta con muchas facetas la vida de una familia obrera en la novela de V. Kochétov "Los Zhurbín", que ha encontrado tan cálida acogida entre el pueblo. El escritor sitúa a sus personajes en el trabajo y en el seno de su familia, nos los pinta en su vida privada, nos da a conocer sus pensamientos, sentimientos y afanes. Nuestros pintores de género también comienzan a dedicar más atención a la vida sencilla y habitual de la gente soviética, revelando la belleza y la poesía de esa vida, sin idealizarla ni simplificarla. Entre las obras de este tipo bien logradas figura, por ejemplo, el cuadro de F. Reshétnikov "Otra mala nota", en el que se nos pinta —con suave humor, cariño y comprensión— el regreso de un escolar negligente a su casa. Merecido éxito alcanzó el cuadro de S. Grigóriev "Ha vuelto", en el que se trata con audacia y finura psicológica un serio conflicto familiar. El espectador se siente cautivado, al contemplar esta obra, por la verídica representación de las contradicciones de la vida, por las hondas vivencias humanas, de las que a menudo se han olvidado los artistas inclinados a mostrar la vida soviética desde "la entrada principal".

De todos modos, la exagerada atención por las pequeñeces de la vida diaria da origen a obras en que apunta un estado de ánimo pequeño-burgués incompatible con la ideología comunista y el espíritu popular de nuestra cultura.

El arte del realismo socialista es multinacional; es inconcebible separado de las mejores tradiciones nacionales en la esfera del arte y de la cultura, al margen de las costumbres específicas y

de los rasgos de carácter de distintos pueblos y nacionalidades. Es de suma importancia el círculo temático de nuestro arte que trata directamente del despertar y de la actividad creadora de numerosos pueblos antes atrasados y oprimidos, que muestra cómo se consolidan los lazos fraternales entre las naciones socialistas de nuestro país así como de los países de democracia popular. Las manifestaciones concretamente nacionales de la polifacética vida social, constituyen importantes aspectos del contenido del arte, los cuales, como es natural, van acompañados —si bien como momento secundario— de algunas particularidades del reflejo en imágenes y hasta de la forma artística propiamente dicha.

La peculiaridad nacional, que se manifiesta en la selección de los temas, comienza a revelarse en su máxima plenitud cuando el tema se concreta prácticamente y el artista medita sobre el asunto y las imágenes de los personajes de su obra. No es posible resolver según un esquema único, a modo de patrón, un mismo tema tomado de la vida de los diferentes pueblos de nuestro país; no es posible caracterizar de un mismo modo a los personajes, pues en la psicología y en las formas de vida de cada pueblo se dan rasgos específicos de su peculiaridad nacional; si se olvidan, es imposible alcanzar en arte la auténtica verdad de la vida, hacer evidentes determinadas ideas importantes de la sociedad socialista y ponerlas al alcance de todo el pueblo.

* * *

La realidad socialista ejerce una poderosa influencia sobre el desarrollo del arte. No sólo amplía el círculo de temas e imágenes, situando unos de ellos en un primer plano, poniendo al descubierto, en otros, aspectos antes ignorados, sino que, influye sobre la manera de tratar el material que la vida proporciona, forma la conciencia de los artistas en un espíritu comunista, los identifica con la patria soviética.

De ahí que el realista socialista adopte frente a la realidad una actitud distinta ya en el terreno de los principios de la que adoptaba el realista del pasado. "Vivimos en la sociedad socialista —dijo M. I. Kalinin—. Por esta razón entre nosotros el artista realista se encuentra en una posición distinta, ya como cuestión de principio, tanto respecto a la sociedad como a sus personajes, a sus tipos"(11).

Ello explica que para el realista socialista no exista ninguna necesidad social ni personal que le mueva a tergiversar la realidad o a sustituir el reflejo realista de la misma por ociosas fantasías. "Si quieren presentar el socialismo en sus obras —dijo a los artistas soviéticos M. I. Kalinin— no violenten su imaginación: tienen ustedes al alcance de la mano abundante e idóneo mate-

(11) M. I. Kalinin. *De literatura*. Moscú, 1948, pág. 89.

rial... El socialismo en nuestro país no es un sueño, sino una auténtica realidad. Este socialismo real y no quimérico requiere la poderosa inspiración del artista: del escritor, del pintor, del cantante, del músico, del escultor, del arquitecto, etc."[12]. Esto, a su vez, significa "romper con el romanticismo al viejo estilo que presentaba una vida y a unos personajes inexistentes y apartaba al lector de las contradicciones y de la opresión de la vida llevándolo hacia el mundo irreal, hacia el mundo de las utopías"[13].

En el régimen capitalista, al artista le resulta difícil, si no del todo imposible —hasta cuando se esfuerza por trabajar a base del método del realismo socialista—, crear una imagen convincente de colectividad libre, poner de manifiesto la belleza y el entusiasmo del trabajo inspirándose en los hechos que le proporciona su realidad nacional. Ello es, por el contrario, ampliamente accesible al artista sumido en la realidad socialista, que proporciona amplios horizontes a su búsqueda creadora y devuelve al arte mucho de lo que había éste perdido en otro tiempo.

Como quiera que la realidad socialista, más que ninguna otra realidad social, está colmada de poesía, el realismo socialista *lleva en sí la posibilidad de un arte mucho más poético* que el arte del pasado. Ya V. G. Belinski, como previendo esa particularidad del arte del futuro, escribió en uno de sus artículos acerca de A. S Pushkin que para reproducir poéticamente la realidad, no basta el talento natural, "es necesario que el poeta tenga a su alcance una realidad poética".

El realismo socialista cuyo principal objeto estriba en la representación del espléndido mundo del socialismo, la vida del pueblo trabajador libre, refleja en sí el énfasis poético creador de la nueva realidad. Es, por tanto normal, que la orientación *principal* en el modo de tratar la realidad en el arte del realismo socialista consista en la afirmación de los fenómenos positivos de la vida, cada día más numerosos. La misión de nuestros literatos, escribió A. M. Gorki poco después de 1930, consiste en "estudiar, dar forma, representar y, con ello, afirmar la nueva realidad. Es necesario aprender a ver cómo en la humeante consunción de la vieja podredumbre se encienden y alumbran las luces del futuro. Los jóvenes escritores tienen algo que decir de las nuevas alegrías de la vida, de la variada floración de las fuerzas creadoras del país"[14].

El contenido positivo de nuestra vida ocupa el lugar principal en nuestro arte. El problema central del arte realista —el problema de la tipicidad— se resuelve por parte de los artistas soviéticos ante todo reflejando y poniendo de relieve por medio de imágenes los fenómenos de la vida socialmente valiosos para nosotros y que constituyen como si dijéramos los granitos de futuro

(12) M. I. Kalinin, *De la literatura*, Moscú, 1948, pág. 92.
(13) A. A. Zhdánov, *La literatura soviética como la de mayor contenido ideológico y la más avanzada del mundo*, pág. 14.
(14) M. Gorki. *De literatura*. Moscú, 1953, pág. 371.

en la viva contemporaneidad. Sólo puede considerarse bastante plena, verídica y poética, la representación de la actualidad en que no se olvida la perspectiva del desarrollo, en que están reflejados esos granitos de futuro. Son éstos los que confieren a las obras y a sus personajes larga supervivencia. Así lo confirman brillantemente muchas de las obras de Maiakovski, que no han envejecido en lo más mínimo ni han perdido su actualidad.

Sería un profundo error considerar, a este respecto, que al realismo socialista le es extraño el aliento romántico. Al contrario, sobre la base del realismo socialista, el espíritu romántico proyectado hacia el futuro alcanza su desarrollo más completo y brillante a la vez que adquiere un profundo sentido real, pues nuestro futuro se prepara gracias a la obra creadora del presente y los elementos de ese futuro existen ya en nuestro tiempo. Así como en la propia vida socialista se ha eliminado la ruptura que en el pasado existía entre sueño e ideal, por una parte, y la realidad existente por otra, se ha eliminado asimismo esta ruptura en el arte socialista, que refleja la vida de la sociedad que le ha dado origen. Nuestra literatura no puede carecer de romanticismo, pero su romanticismo ha de ser de nuevo tipo, revolucionario. El romanticismo revolucionario ha de constituir una de las partes componentes de la creación artística, pues la vida toda de nuestro Partido, la vida de la clase obrera y su lucha quedan incluidas en la combinación formada por el trabajo práctico riguroso, colmado de sentido común, y el espíritu heroico, las magnas perspectivas.

Este espíritu romántico se manifiesta con especial plenitud y nitidez en la representación de los granitos de futuro incluidos en nuestro día de hoy. Es misión del arte acercarnos al mañana, acelerar nuestro crecimiento, contribuir a afirmar lo nuevo, lo comunista. No se debe limitar esta tarea a la esfera de la producción, como han hecho algunos críticos reduciendo a la propaganda de lo nuevo en la producción, el mérito de obras como, por ejemplo, la novela "Agua viva" de A. Kozhévnikov, en la que se habla de un método progresivo de regadío con la utilización de canales temporales, etc. Claro está que nuestro arte no ha de pasar por alto tales facetas de la vida, pero su objetivo básico y esencial ha de consistir en *mostrar los rasgos nuevos del propio hombre*, reflejar *las propiedades más progresivas del carácter de los constructores del comunismo*. Con este espíritu ejecutó sus representaciones de la mujer soviética G. Riazhski; sus magníficos cuadros de 1920-1930 "Delegada" y "La presidenta" contienen rasgos de carácter en aquel entonces aún muy poco difundidos; no obstante, se trataba de imágenes de mujeres soviéticas eminentemente típicas. El artista encontró en la vida, y reflejó en forma brillantemente individual, rasgos que expresaban la tendencia de desarrollo de nuestra sociedad, lo cual hace que las imágenes por él creadas resulten vivas, actuales, en el día de hoy.

El arte del realismo socialista está saturado del romanticismo que posee nuestra propia realidad, en la cual crece rápidamente

y se consolida todo lo nuevo y la vida diaria posee un sentido heroico. Mas no es posible imaginarse la vida de la sociedad socialista como el reino de la calma idílica y del dulce sosiego, donde lo nuevo crece totalmente sin obstáculos y lo viejo se va sin lucha. Como en todas partes donde existe auténtica vida, entre nosotros es necesario luchar por lo nuevo y superar lo viejo, pese a que en la sociedad socialista semejantes procesos se hallan libres del influjo que ejercen las contradicciones de la encarnizada lucha de clases, característica de la vida en las sociedades donde hay clases explotadoras. Nuestra vida presenta duras pruebas, tensa lucha, y exige del hombre no sólo grandes conocimientos y cultura, sino, además, firmeza, tenacidad, voluntad, valentía, cualidades de auténtico luchador. Es misión del artista fomentar esas cualidades entre el pueblo, luchar activamente por la victoria de todos los sectores de la vida que él representa en imágenes artísticas.

Al poner de manifiesto lo que contiene de bello nuestra realidad, el realista socialista se opone al mismo tiempo, como cuestión de principio, a todo cuanto signifique ficticio adorno y retoque de la vida. La verdad objetiva acerca del mundo socialista, expresada mediante imágenes del arte realista, es magnífica por sí misma.

Al tener la posibilidad de representar amplia y polifacéticamente lo que en la vida se da de positivo y en desarrollo, el arte del realismo socialista ha estado en condiciones de plantear, y en parte resolver ya, en un plano consecuentemente realista, un complicadísimo problema del arte, el problema del personaje positivo.

La vida de la sociedad socialista influye poderosamente sobre el hombre, le educa en un sentido moral, le eleva hacia las cimas de la cultura. El modo de ser del hombre soviético se distingue por su integridad interior. Su imagen se halla determinada por rasgos nuevos, como son el hondo sentimiento de patriotismo soviético, la fidelidad al Partido Comunista y al pueblo, la preocupación por cuanto contribuye a elevar el bienestar de la colectividad, el trabajo creador en bien de la sociedad, el espíritu de colectivismo y de ayuda mutua, etc. Quedan en ella algunos rasgos psicológicos del viejo hombre que se van extirpando en el proceso de la educación comunista, en el trato diario con los otros miembros de nuestra colectividad, en un ambiente de crítica y autocrítica elevadas. Los rasgos típicos del hombre soviético de vanguardia hallaron su más brillante expresión en los nuevos Estatutos del Partido Comunista aprobados por el XIX Congreso del mismo. En los Estatutos se hace hincapié de modo especial en la obligación que tienen los comunistas de velar por el bien de nuestra sociedad, de luchar contra las deficiencias, de trabajar activa y tenazmente para la aplicación de la política del Partido basándose sin reservas en la iniciativa de las masas, apoyando y fomentando la crítica y la autocrítica desde posiciones de principio; se subraya la obligación de ser veraz ante el Partido. Tal

es el código moral del hombre de vanguardia de nuestra sociedad encarnado en miles y millones de ciudadanos soviéticos.

En la sociedad que construye el comunismo, existen ilimitadas posibilidades para la creación de imágenes de personajes positivos precisamente porque la vida misma engendra a diario héroes. A. M. Gorki indicó que nuestros artistas se hallan en una feliz situación pues tienen ante sí al héroe "que no se había dado nunca, un héroe tan sencillo y luminoso como grande, y grande, porque es mucho más íntegro y rebelde que todos los Don Quijotes y Faustos del pasado"(15).

Esa integridad y claridad de carácter no choca en lo más mínimo con la brillantez y la multiplicidad de facetas que ofrece la vida. Recuérdense imágenes tan relevantes del arte soviético como la de Voropáiev en la novela "Felicidad", de P. Pávlenko, como la de Shájov en el film "Un gran ciudadano", las representaciones escultóricas de Galina Ulánova hechas por V. Mújina, la del general Cherniajovski debida a E. Vuchétich y muchas otras. No se trata de "esquemas", sino de seres vivos con un mundo interior rico y complejo a la vez que asombrosamente íntegro, lo cual confiere claridad al estilo de su representación artística.

En el arte del realismo socialista, el personaje positivo no se encuentra separado de la vida, de la actividad laboral del pueblo. Es más, precisamente gracias al trabajo, en el proceso de su actividad de trabajo y social, venciendo los obstáculos que surgen en su camino, el personaje adquiere sus cualidades positivas más importantes.

En el personaje positivo del arte soviético, encuentra su expresión directa el ideal estético de la sociedad socialista. La fuerza de ese ideal radica en que refleja la regularidad objetiva de la sociedad y, al mismo tiempo, los intereses esenciales del pueblo. El arte soviético lo plasma no de manera abstracta, sino en imágenes de personas concretas, llenas de vida. Las mejores obras del arte soviético muestran al pueblo, mediante una experiencia directa, el camino que permite dar vida al ideal comunista.

Poseen, dichas obras, la fuerza del ejemplo positivo y concreto que llama a los hombres a seguir avanzando, los estimula a superarse, les hace soñar con alcanzar un nuevo éxito. "Es necesario educar a la gente a base de buenos ejemplos —dijo N. S. Jruschov en el Tercer Congreso de los Escritores de la URSS rebatiendo decididamente a algunos de nuestros artistas que intentaban minimizar el significado que posee la afirmación de lo digno de encomio en nuestra vida—, abrir los caminos del futuro mostrando lo positivo de la vida. ¡La fuerza del ejemplo es una gran fuerza, camaradas!"(16).

En esto precisamente radica el enorme significado transformador de figuras como Kozhuj, Chapáiev, Klichkov, Pável Kor-

(15) M. Gorki. *Artículos de crítica literaria*, pág. 543.
(16) *De literatura y arte.* Colección de documentos, pág. 74.

chágin, Lévinson, Koshkin, Voropáiev, Batmánov y muchos otros. La grandeza y hermosura de nuestro ideal comunista, la verdad suprema de la revolución, se hacen patentes, por ejemplo, en el cuadro de Johanson "Interrogatorio de comunistas", de gran valor artístico y ejecutado con suma maestría; Johanson muestra la superioridad espiritual sobre el enemigo y la voluntad inquebrantable de los luchadores conscientes por la felicidad del pueblo. El ideal socialista que inspira el "Chapáiev", de Fúrmanov, "La derrota", de Fadéiev, "El amor de Yárova", de Trénev, el "Interrogatorio de comunistas", de Johanson, no es algo dado desde el exterior, sino que se desprende con el rigor de una ley de las tendencias de la propia vida, de la representación veraz de la realidad en su desarrollo revolucionario.

La misma regularidad se hace patente en el cuadro de V. Chekaniuk "La primera célula del Komsomol en la aldea". En las figuras de los komsomoles, que cautivan por su belleza moral y por su nobleza espiritual, no hay nada afectado, no hay ninguna aureola de "superhombres" o de "lo que está por encima de la vida"; pero al mismo tiempo se da en ellas la múltiple riqueza de rasgos positivos que sin quitar a las imágenes el encanto de la palpitante vitalidad, las hace íntegras y claras. Así, por lo visto, debe ser en las obras de las artes plásticas, pues en tales obras no puede desarrollarse la imagen en el tiempo ni cabe mostrar el desarrollo real de los caracteres.

Lo dicho nada tiene en común con la "concepción" del "personaje ideal", objeto de justa crítica en el Segundo Congreso de Escritores. La concepción de "personaje ideal" se halla relacionada con la "teoría de la carencia de conflictos", de la que tanto se ha hablado, pues en ambos casos los conceptos subjetivos y abstractos del artista acerca de cómo "debe ser" la vida se contraponen a la verdad. No es menos adversa al realismo socialista la exigencia, a primera vista antitética a dicha concepción, de "avivar" al personaje atribuyéndole obligatoriamente defectos, dudas, contradicciones internas. En los últimos tiempos, no ha sido raro el caso de presentar tal exigencia como condición de la verdadera "corriente realista". En realidad, ese criterio se sustenta en una tendencia mezquina, de espíritu limitado, naturalista, que lleva a "rebajar" al héroe, a desprestigiarle. Todos los esquemas y patrones para la representación del personaje positivo, no hacen más que empobrecer las inmensas posibilidades cognoscitivas y transformadoras del realismo socialista.

El arte del realismo socialista respira optimismo. Es el arte de un nuevo mundo que mira audazmente hacia el futuro, seguro de la victoria del comunismo, y que vive en la atmósfera de entusiasmo de la magna construcción de este último, de la transformación de la naturaleza y del mismo hombre.

El arte socialista incluso cuando se inspira en temas y asuntos trágicos, conserva invariablemente su optimismo histórico. El destino personal de Pável Korchaguin es trágico, pero su imagen

se halla saturada de heroísmo, está animada por el espíritu de la victoria; es, por su propia esencia, una imagen de afirmación de la vida. Infunde al lector fe en el poderío del hombre soviético, en la fuerza moral de la conciencia socialista, enseña a vivir en consonancia con los grandes intereses sociales. No es casual que esa imagen sea tan querida por la juventud de nuestro país. Ella fue la que tomaron como ejemplo muchos de los héroes de la Gran Guerra Patria.

Los mismos rasgos se hallan plasmados en el cuadro de S. Guerásimov "La madre del guerrillero", donde se exalta la imagen de la madre rusa, orgullosamente firme ante el verdugo fascista, y en el dibujo "Tania", de la serie "¡No olvidaremos, no perdonaremos!", obra del artista Shmárinov. El dibujante captó certeramente las circunstancias del fin trágico de la heroica komsomola Zoia Kosmodemiánskaia, el sombrío paisaje de diciembre... Pero la obra no infunde un penoso sentimiento de fatalidad. La imagen central —la imagen de la heroína guerrillera— posee gran valentía y fuerza interior. La guerrillera muere llena de fe en el triunfo final del pueblo soviético; su imagen llama a la vida y a la lucha. De este modo, lo trágico de la muerte del héroe queda superado por el inevitable triunfo de la causa justa en nombre de la que se sacrifica.

El realista socialista, al cantar y afirmar lo nuevo y positivo que hay en la vida, al luchar por ello, se presenta al mismo tiempo como implacable crítico de todo lo que obstaculiza el progreso, de todo lo que en el presente socialista constituye una supervivencia del pasado capitalista.

Al fustigar los defectos y supervivencias del pasado, el arte del realismo socialista conserva la certera perspectiva histórica, la fe en las aptitudes creadoras del pueblo, que se guía, en todas sus empresas, por una teoría revolucionaria de vanguardia. Al representar fenómenos e imágenes hostiles a nuestro régimen, el arte recurre al lacerante flagelo de la sátira, al énfasis airado y debelador, procurando educar al pueblo y hacerle sentir odio implacable hacia tales hechos de la realidad. A la vez, el arte soviético, reflejando la vida en sus múltiples aspectos, cultiva ampliamente el género humorístico, la sátira grotesca, etc. La crítica dirigida contra algunos defectos de la realidad socialista no se propone destruir y aniquilar nuestro régimen, sino corregir los defectos observados, es una crítica creadora, constructiva, ligada directamente a la teoría general marxista-leninista sobre la crítica y la autocrítica como fuerza motriz fundamental en el desarrollo de nuestra sociedad.

La "teoría de la falta de conflictos", totalmente desautorizada por la opinión pública soviética, causó un grave perjuicio al arte soviético, especialmente a la dramaturgia. Según esa teoría no hay lugar, en nuestro país, para las contradicciones y los conflictos. Desvirtuando, en las nuevas condiciones, el sentido de la lucha entre lo nuevo, en desarrollo, y lo viejo, atrasado, que obs-

taculiza el movimiento progresivo, los partidarios de esa perniciosa "teoría" (palmariamente vinculada a la situación a que dio lugar el "culto a la personalidad") suponían que todos los conflictos en nuestra sociedad, si algunos existen, se reducen a una contradicción entre "lo bueno y lo mejor". Cerraban los ojos ante las supervivencias del capitalismo en la conciencia de las personas soviéticas, en su modo de vivir, y no querían tener en cuenta la existencia en nuestra vida de algunas deficiencias serias, de hombres falsos, etc. Todo ello influyó nocivamente en la obra de varios artistas soviéticos, que comenzaron a embellecer abiertamente la realidad, a representar con tintes idealizados y blanduzcos los complejos procesos de la reeducación de las personas. El influjo de esa "teoría" llegó también a las artes plásticas y se manifestó, sobre todo, en la inclinación de varios pintores y escultores por los oropeles y lo pomposo, por la expresión rebuscada de lo heroico, por la exclusiva representación de fiestas.

Se han pintado aún pocos cuadros que pongan de manifiesto los serios conflictos de la vida. Los "conflictos escolares", por los que sienten especial apego nuestros pintores de género, difícilmente pueden ser considerados como conflictos más o menos importantes de nuestra vida; en todo caso, no son los únicos digno de la atención de los artistas.

Descubrir y poner al desnudo los fenómenos negativos, así como afirmar y exaltar los positivos y hermosos, requiere agudeza, saber presentar los hechos con todo realce y brillantez. Recordemos de qué modo tan implacable desenmascaró Maiakovski la supina ignorancia y la altanería de un funcionarillo con carnet del Partido en el bolsillo, en la imagen bien perfilada del "primer jefe" Pobedonósikov. Hubo críticos miopes que denunciaron entonces al gran poeta soviético por "burda falsificación", por "calumnia", etc. Sin embargo, la verdad estaba, naturalmente, del lado de Maiakovski, pues lo que éste hizo fue poner de relieve y generalizar lo negativo no para ensalzarlo y dignificarlo, sino para desenmascararlo y acabar con ello. Maiakovski miraba a Pobedonósikov y a todos los Pobedonósikov reales, como corresponde a un realista socialista: "...desde la altura de los éxitos del presente, desde la altura de los grandes objetivos del futuro" (A. M. Gorki). El lector de la obra y el espectador que la ve representada en escena, comprenden perfectamente ese punto de vista —que obedece a una rigurosa actitud de principio— no sólo por la actitud de los personajes positivos respecto a Pobedonósikov, sino, además, por el airado modo con que se desenmascara a este personaje y se presentan las circunstancias en que actúa; todo ello es propio del género satírico, pero a menudo lo olvidan nuestros satíricos.

Una obra puede reflejar muchas cosas negativas, sin chocar por ello con la estética del realismo socialista, si lo negativo se valora claramente desde el punto de vista de las normas de la sociedad socialista y de sus fines comunistas. Lo erróneo y nocivo

de ciertas obras de "carácter crítico" aparecidas en un pasado no lejano (por ejemplo, "No sólo de pan vive el hombre") consistía no en centrar la atención en las figuras que tienen defectos graves, sino en no presentar un cuadro amplio y claro de la vida desde las posiciones de la lucha por el comunismo; lo erróneo y nocivo está en que los artistas perdieron el punto de vista certero al valorar los hechos, perdieron la perspectiva; los tipos negativos adquirieron magnitudes hiperbólicas y los positivos quedaron aplastados, reducida su fuerza a una mera coincidencia casual de circunstancias.

El frío objetivismo, la actitud indiferente hacia el bien y el mal, son ajenos a la elaboración viva de la materia en el arte del realismo socialista. Esa elaboración no es concebible fuera de la activa afirmación, si no de hechos, por lo menos de los principios y normas del socialismo, expresada de uno u otro modo según sea el tema, el asunto y el género concretos de la obra, pero siempre de una manera clara, definida, intencionada, con espíritu de partido.

* * *

El nuevo contenido, el nuevo modo de enfocar los problemas concernientes al reflejo de la realidad, han dado origen a cambios de forma en el arte del realismo socialista. No puede concebirse un fecundo espíritu de innovación que no estudie y no se asimile la experiencia progresiva del pasado, que no aproveche lo mejor creado por el hombre en la esfera de las distintas artes y de los diferentes géneros artísticos, de los procedimientos y recursos de expresividad artística. Pero la vida plantea constantemente nuevas tareas, y el realista está obligado a tenerlas en cuenta en su obra creadora. Durante los últimos años se ha polemizado en torno al estilo del arte soviético. No es posible resolver este problema independientemente del que trata del reflejo de las múltiples formas de la vida.

La expresividad se busca en la sencillez y en el laconismo de la imagen. Por desgracia esa búsqueda se convierte a menudo en un fin en sí mismo. Se reclama el laconismo por el laconismo mismo, cueste lo que cueste. El problema se separa de otro más general, el de la obra acabada. La ejecución lacónica de la obra se convierte a menudo en un empobrecimiento de la misma, en una esquematización, pese a que en realidad, el laconismo, cualesquiera que sean la limitación y la parquedad de recursos expresivos sabiamente elegidos, no ha de redundar en perjuicio de la plenitud vital de la imagen, no ha de empobrecerla. De manera lacónica, con unos cuantos trazos, hizo Valentín Serov el retrato de la bailarina Karsavina, pero ¡cuánta vida posee ese parco dibujo, cuánta poesía lo anima!

Difícilmente puede considerarse justificada la limitación del pensar en imágenes a un solo sistema de estructuras entendido

como sistema principal, determinante, presentado como el único moderno, tanto si se trata de la estructura lacónica o detallada, de la majestuosamente monumental o de cámara y lírica. El realismo exige diversidad de temas, de asuntos, de motivos y también variedad en la ejecución de la imagen, en la manera de expresarse, en los géneros y formas, dado que sólo él abre al arte amplias vías hacia el mundo infinitamente variado y en eterna renovación, y sólo sobre la base del realismo pueden expresarse las mejores cualidades de la personalidad creadora del artista.

Es preciso buscar nuevos rasgos de la forma en la correspondencia de ciertas artes y géneros artísticos entre sí, en su desarrollo y enriquecimiento, en la solución orgánica del problema concerniente a las síntesis del arte, en el renacer y poderoso desarrollo del arte monumental, en el esplendor de elevadas formas del arte de masas, en la interpretación de los motivos nacionales, no sólo en la peculiaridad de la ejecución de la imagen en una sola obra.

El arte socialista soviético tiene una base ideológica única, el marxismo-leninismo; tiene un único método creador, el realismo socialista; posee un fin, la lucha por el triunfo del comunismo Esta base ideológica única del arte soviético no entra de ningún modo en contradicción con la riqueza y variedad del mismo.

El principio de la diversidad individual de la creación artística, es orgánicamente propio tan sólo del realismo, dado que el carácter ilimitado y pluriforme del mundo real implica la multiplicidad de formas de su cognición. Mas la tergiversación de la realidad, por "original" que exteriormente resulte, permanece siempre, en esencia, monótona y gris, pues en este caso el artista tiene cerrada la inagotable fuente de la diversidad y del esplendor del arte: la vida real, siempre incomparablemente más rica que todo arte. Al artista, en este caso, no le queda más que un camino, el que lleva hacia su interior, el de la exaltación de su propio "yo", el camino del subjetivismo.

El Comité Central del Partido, en su saludo al Segundo Congreso de los Escritores Soviéticos, subrayó una vez más que "el realismo socialista hace posible la manifestación de una amplia iniciativa creadora, la elección de formas y estilos diversos en consonancia con las inclinaciones y los gustos personales del escritor". Estas palabras pueden aplicarse, naturalmente, a cualquier arte.

Una de las características en alto grado importantes del realismo socialista y orgánicamente propia del mismo, estriba en la peculiaridad individual de la obra creada. Esa peculiaridad se refleja en la afinidad específica de un determinado artista por ciertos temas e imágenes como consecuencia de su individualidad y de su experiencia de la vida, en la preferencia del artista por determinados géneros en el marco de una de las artes, y, finalmente, en los recursos especiales de su maestría, en su "rasgo individual". El arte del realismo socialista al ofrecer al artista un

dilatadísimo horizonte para que manifieste sus inclinaciones y gustos especiales, le pone al alcance, al mismo tiempo, el inagotable y rico tesoro de la herencia artística de la humanidad. Para todo lector o espectador ecuánime existen sin duda grandes diferencias individuales entre la obra de Shólojov y de A. Tolstói, de Tvardovski y de Schipachov, de Mújina y de Domogatski, de Johanson y de Plátov, de los Kukriniksi y de B. Efímov, así como entre las obras de otros notables artistas soviéticos. Esa diversidad, dentro de la unidad de método realista y de orientación socialista, hace posible, al mismo tiempo que la realidad sea captada con máxima amplitud y tenga una plasmación artística elevada, brillante, impresionante. De ahí que resulten profundamente hostiles al realismo socialista los intentos llevados a cabo por ciertos críticos para reducir el arte soviético a un solo estilo y para sustituir el concepto de "método" por el de "estilo". No son menos nocivos los intentos de explicar la peculiaridad individual del "rasgo" del maestro que se aparta de los marcos habituales como alejamiento del realismo. Desde tales vacilantes posiciones, a menudo se han lanzado inmerecidas acusaciones de formalismo a artistas de gran talento. Con este proceder, por una parte, fácilmente se declaran como incongruentes con el realismo socialista interesantes búsquedas de nuevos estilos y formas; por otra, los éxitos alcanzados por determinados artistas y escritores se toman como patrón para medir y valorar todas las demás obras.

Para reflejar la rica variedad de la realidad socialista, nuestro arte aprovecha las múltiples posibilidades que ofrecen las distintas artes y los diferentes géneros artísticos elaborados en el pasado. No es preciso decir que tales artes y géneros artísticos cambian y se desarrollan en el arte soviético. Las propias necesidades de la vida dan origen o hacen florecer nuevos tipos de arte y géneros artísticos antes desconocidos. Así, por ejemplo, durante los años de guerra civil, en el arte soviético surgió el del cartel de agitación política, arte que luego se desarrolló formando una importante sección independiente del grabado. El arte soviético ha producido una nueva forma de representación escénica, la de los conciertos dados por conjuntos de canto y danza. Ha sufrido un segundo nacimiento sobre una nueva base ideológica y temática, una vieja forma musical: el oratorio. Vinculada anteriormente sobre todo a la música eclesiástica, constituye ahora una de las formas musicales épico-populares de mayor importancia. Nuevas y poderosas fuerzas han enriquecido el arte decorativo y aplicado, en el que se crea una nueva ornamentación.

Algunos géneros artísticos siguen desarrollándose y dividiéndose en grupos temáticos que van adquiriendo gradualmente la categoría de géneros independientes. Así, el cuadro histórico-revolucionario, en su origen parte del género histórico, se ha separado ahora formando un género especial. Este proceso de diferenciación y complicación de tipos y géneros del arte socialista se da en unidad inseparable con el proceso de eliminar la rígida di-

visión entre diferentes géneros, con el proceso de su interconexión y enriquecimiento mutuos.

Gracias a las condiciones propicias que existen en la sociedad socialista, se desarrollan con especial rapidez las complejas formas monumentales y de carácter sintético del arte. Eso hace, por ejemplo, que resulte lógico el florecimiento de la escultura monumental en el arte soviético, tipo de escultura que había caído en decadencia a comienzos del siglo XX debido a las condiciones creadas en la sociedad capitalista. Recordemos la magnífica escultura "El obrero y la koljosiana" de V. Mújina o el expresivo monumento de E. Vuchétich en el parque de Tréptov de Berlín, ejemplos de obras excelentes en la esfera de la escultura monumental. Es digno de notar el hecho mismo de la erección de numerosos monumentos, especialmente en los últimos años. En un futuro inmediato, se espera levantar 110 grandes obras de escultura monumental.

Muchas son las cosas nuevas que aporta el arte que tiene un carácter más señalado de síntesis y de masas, el arte cinematográfico. Los mejores films soviéticos, que gozan de amplia fama y se han granjeado la estimación del pueblo, se hallan indisolublemente vinculados a las tradiciones de vanguardia de la literatura y de la pintura rusas, democráticas y realistas, y están saturados del vivo hálito de la realidad contemporánea.

En régimen socialista, por primera vez en la historia del arte, se han dado verdaderas condiciones para resolver de manera cabal el problema de la síntesis del arte, problema objeto de estudio por parte de muchas generaciones de artistas y que encontró felices soluciones parciales en algunos monumentos de la Antigüedad clásica y del Renacimiento. En los tiempos modernos, como es notorio, las obras de síntesis artística han resultado por lo común poco íntegras y artísticas debido a la falta de la necesaria compenetración ideológica y metodológica de los maestros que en ellas han trabajado. La orientación popular y social del arte del realismo socialista prepara una base ideológica y artística común a las distintas artes, indispensable para efectuar con éxito su síntesis, para lograr la unidad artística interna de las obras creadas en colaboración por artistas que cultivan artes diferentes. Tales conjuntos arquitectónico-escultóricos, como el canal de Moscú, las estaciones del metropolitano de la capital, el pabellón instalado en la Exposición Internacional de París de 1937, el teatro Navoi de Tashkent, de ópera y ballet, las majestuosas instalaciones del canal navegable Volga-Don V. I. Lenin y otros conjuntos, se distinguen por su unidad de concepción y de estilo artístico. Durante los últimos años se ha extendido ampliamente el arte de carácter sintético en la edificación urbana según proyectos globales arquitectónico-escultóricos. Pero es evidente que estamos aún muy lejos de aprovechar en este sentido todas las posibilidades que ofrece el realismo socialista.

La atracción que experimenta el arte socialista hacia las grandes formas monumentales, no presupone que se minimice el sig-

nificado de las formas pequeñas o "líricas". En pintura el esplendor de los cuadros grandes, con numerosas figuras, consagrados a temas actuales o históricos, no ahoga a géneros como el paisaje lírico, el retrato íntimo, la naturaleza muerta y el costumbrista, sino que va a la par del desarrollo de todos estos géneros. En el arte soviético, no hay base para que se delimiten y separen los géneros y las obras de arte en "épicos" y "líricos". Eliminada la contraposición entre el interés personal y el interés colectivo, entre los anhelos del artista y los del pueblo, se produce en nuestro arte una interpenetración entre la épica y la lírica. Los poemas de Maiakovski "Vladímir Ilich Lenin" y "Está bien", el poema lírico-épico de Tvardovski "Vasili Tiorkin", el cuadro de Johanson —majestuoso y al mismo tiempo de hondas resonancias líricas— "Intervención de V. I. Lenin en el III Congreso del Komsomol" son obras, todas ellas, en que se entrecruzan los elementos épicos y los líricos.

El pueblo y el artista se hallan unidos en la sociedad socialista no sólo por su estado social y civil, sino, además, por el carácter de sus concepciones del mundo. Más aun, se hallan unidos por el sentido interno de su trabajo (con todas sus diferencias individuales), trabajo socialista, creador, que redunda en bien de todos, que enriquece y eleva al hombre.

La unidad de artista y pueblo presupone, además del sentido hondamente popular de la obra de arte, claridad y comprensibilidad de las formas artísticas. Nada de esto puede lograrse si el artista no posee gran maestría profesional, si no procura dar una íntima congruencia a la forma y al contenido. Para que las posibilidades del arte del realismo socialista se conviertan en realidad, es decir, en obra creadora, los artistas soviéticos han de sostener una lucha dura y tenaz dirigida al perfeccionamiento de su maestría. Los trabajos presentados en las últimas exposiciones revelan ciertos progresos en este sentido. Ha aumentado la capacidad para aprovechar los procedimientos de la expresividad artística. Mas es mucho aun lo que ha de hacerse para que nuestro arte responda plenamente a las necesidades ideológicas y artísticas del pueblo soviético. Abundan todavía las obras grises, aburridas, de factura imperfecta. Los pintores en algunos casos aún perciben débilmente las posibilidades estéticas del colorido, utilizan colores apagados olvidándose de los espléndidos recursos emocionales que encierra el color, resuelven los problemas de composición siguiendo caminos trillados y recurren a vulgares situaciones temáticas.

La adquisición de la maestría constituye un proceso difícil y complejo; no cabe concebir esa aptitud como simple oficio, al margen de los objetivos ideológicos del arte, de la representación realista de la vida. La maestría comienza con el profundo conocimiento de la vida, con una acertada elección de tema y asunto, con la plena captación del sentido ideológico del fenómeno representado. Ha de convertirse en una segunda naturaleza para el artis-

ta, quien está obligado a poseer no ya una perfecta destreza técnica, sino, además, un gusto altamente desarrollado, es decir, el "sentido de la proporción y de la congruencia", según genial definición del gusto dada por Pushkin. Como ha puesto de manifiesto el propio desarrollo del arte soviético, para elevar la maestría profesional de los artistas es, actualmente, de enorme importancia el trabajo creador en lo tocante a los problemas de composición. Sin dominar perfectamente, es decir, sin alcanzar auténtica maestría en la organización de los elementos fundamentales de la obra para que constituyan una unidad clara y brillantemente reveladora de lo representado, no es posible cultivar con éxito los géneros pictóricos más importantes por sus temas y asuntos, la pintura costumbrista e histórica, ni el grupo escultórico, el relieve, ni las grandes formas en verso y en prosa y la novela, ni las grandes formas del arte musical, la ópera y la sinfonía.

Cada sistema del pensar en imágenes posee su unidad de contenido y forma. El que un arte sea objetivamente de poco contenido, no significa que carezca por completo de él y que tenga sólo forma. A una forma sin savia y confusa le corresponde un contenido pobre y desnaturalizado. De esta circunstancia habló ya con gran acierto en su tiempo G. V. Plejánov quien escribió, por ejemplo, en su artículo "El arte y la vida social": "...no puede haber obra de arte sin contenido ideológico. Aun las obras cuyos autores sólo estiman la forma y no se preocupan del contenido, expresan de uno u otro modo determinada idea... Las obras cuyos autores aprecian sólo la forma expresan siempre determinada... actitud —irremediablemente negativa— de esos autores respecto al medio social que los rodea"(17).

La utilización de unas formas u otras, y, con mayor motivo, el atenerse a un determinado sistema de imágenes, implica inevitablemente aceptar unos elementos u otros del contenido, una determinada tendencia ideológica, quiera o no quiera el artista. El singular peligro del copiar, de la irreflexiva imitación de procedimientos, formas y sistemas, radica precisamente en que conduce a la confusión, a la ecléctica mescolanza de ideas y tendencias heterogéneas y a menudo contradictorias, a una incongruencia entre la idea y su plasmación, a una discordancia de la imagen.

En las exposiciones de los últimos años, organizadas en nuestro país, se encuentran a veces cuadros pertenecientes sobre todo a pintores jóvenes, en que se percibe la imitación directa de algunos procedimientos de estructuración de la imagen propios de Cézanne o de Matisse. Puede servir de ejemplo el cuadro de N. Andrónov titulado "Montador", en el cual se trasluce muy intensa la influencia del sistema pictórico de Cézanne. El joven pintor no quiso ser un frío estilista e imitador de dicho sistema, se esforzó por plasmar el sentido heroico del trabajo, por dar expresión al énfasis de lo que había visto y experimentado. Pero las

(17) G. V. Pléjanov. *Arte y literatura*. Moscú, 1948, pág. 232.

leyes objetivas de la creación son más fuertes que las intenciones y los deseos. A pesar de que hay en el cuadro un granito de verdad vital, quedó ése en mucho ligado por el sistema pictórico, en principio extraño a toda encarnación de gran contenido social, a cuanto signifique poner de manifiesto la imagen del hombre en su viva diversidad. La imagen del obrero resultó inasequible, esquemática y basta; en el cuadro resuenan notas de sombría y agobiadora tensión, impropias del tema.

Es evidente que la simple e irreflexiva copia del mejor de los sistemas, de alto valor realista, es poco fecundo. Pero en este caso, el pensamiento del artista, sin querer, se dirige siempre hacia la realidad objetiva, hacia su reflejo profundo, brillante, artísticamente fuerte, y dispone de más amplio campo para las observaciones, las reflexiones y las deducciones. La experiencia de los realistas consecuentes, posee el inestimable valor de que sus obras no dejan de ser nunca una gran fuente de sabiduría artística, una espléndida escuela de excelente arte.

* * *

Es del dominio común que el desarrollo del arte en la sociedad donde existen clases explotadoras tiene lugar en medio de una encarnizada lucha de diferentes corrientes artísticas; el contenido interno de tal lucha, nos es dado por la pugna entre el realismo y las distintas tendencias y sistemas estéticos antirrealistas, y refleja la lucha de las clases progresivas de la sociedad contra las reaccionarias. Por otra parte, son inevitables los altos y los retrocesos en el desarrollo del arte, debido a que algunas corrientes artísticas renuncian a veces a las tradiciones artísticas del pasado y rompen con sus antecesores inmediatos. Así, los románticos negaban las tradiciones del clasicismo; el clasicismo del siglo XVIII, a su vez, renunciaba a la herencia legada por maestros del siglo XVII como por ejemplo Rubens, etc.

En el arte del realismo socialista, no se da semejante lucha de corrientes antagónicas, aunque sería un grave error concebir el desenvolvimiento del arte soviético como un proceso regular y armónico en el que se registran simples acumulaciones de cambios cuantitativos. En ese terreno, como en cualquier otra esfera de la vida, surgen y se desarrollan cualidades nuevas que responden a las necesidades de la vida, se despliega la lucha de esos elementos nuevos con lo viejo, ya caduco, que no cede fácilmente las posiciones que ocupa. Pero en nuestro régimen, esas contradicciones y esa lucha de lo nuevo con lo viejo se resuelven con la victoria de lo nuevo sin que ésa se encone como en el choque antagónico de dos fuerzas, dado que en la composición de nuestra sociedad no existen clases viejas, caducas, que puedan organizar la defensa de sus concepciones estéticas, expresión de sus intereses. Esa lucha no sovaca las bases de nuestro arte, trans-

curre en forma de crítica y autocrítica, mediante la reeducación creadora de quienes sostienen lo viejo.

El arte soviético se desarrolla invariable y consecuentemente en el sentido de lograr una representación cada vez más completa y honda de la realidad; cada nueva etapa del arte soviético recoge cuidadosamente lo mejor de la anterior etapa y lo prosigue. El período de guerra entre 1941 y 1945 se basaba en los resultados alcanzados durante el período anterior a la misma. El siguiente, haciéndose eco del primero, incorporó lo mejor alcanzado por el segundo. En este caso puede verse con toda claridad la efectiva continuidad de tradiciones en nuestro arte, la línea única de su desenvolvimiento ideológico. Ello implica que en la valoración de una obra de arte se ha de partir no de ciertos caracteres del realismo socialista, dados de una vez para siempre, sino del valor históricamente concreto de dicha obra para la vida y la lucha de nuestro pueblo bajo la dirección del Partido Comunista. Los fundamentos del realismo socialista son inmutables, pero se van enriqueciendo a medida que se desarrolla el arte en consonancia con el desarrollo de la sociedad soviética.

En las presentes condiciones, cuando cada día va ganando más terreno la idea de la coexistencia pacífica de estados con diferentes sistemas sociales, cuando crecen y se consolidan los lazos económicos y culturales con los países del campo capitalista, la lucha por la pureza ideológica del arte soviético, por la rigurosa observancia de los principios del realismo socialista, no debe debilitarse.

El hecho de que en las banderas del arte socialista desde el primer momento se inscribiera el lema de "humanismo socialista", el que dicho arte uniera abiertamente su destino al nobilísimo movimiento en pro de la liberación real del hombre (entendido no como miembro de un reducido grupo, sino como parte del pueblo, de las clases trabajadoras), una liberación radical y completa —de la explotación, del hambre y del frío, de las tinieblas y de la ignorancia— era ya más que suficiente para elevar al nuevo arte a una altura infinitamente superior a la del decadentismo burgués, y abría ante él un amplio y luminoso camino.

El arte adquirió la posibilidad de participar directamente en la lucha revolucionaria y en el trabajo creador del pueblo, de vivir pensando y sintiendo como el pueblo, de proyectarse hacia él, de plasmar lo que es realmente querido y valioso para el pueblo. El artista recibió la espléndida realidad con que tan apasionadamente habían soñado muchos artistas del pasado, que se ahogaban en la asfixiante atmósfera del inhumano régimen de explotación y, a menudo, agotándose en penosa lucha con él, tergiversaban la realidad porque ésta era amarga y triste. La realidad socialista proporciona al artista un abundante y espléndido material para la obra creadora. Todo en dicha realidad lleva el sello del entusiasmo, del romántico espíritu de las grandes conquistas y proezas: crecen nuevas ciudades y empresas industriales, gi-

gantescas presas vallan el curso de los ríos, cohetes construidos por manos soviéticas penetran en el espacio cósmico descubriendo sus misterios seculares; nacen y se desarrollan miles y miles de talentos en todos los sectores de la vida.

Como reflejo de todo ese efectivo romanticismo y de la belleza de la vida, el arte del realismo socialista se halla saturado del énfasis propio del heroísmo de la creación, del auténtico humanismo. A él le son ajenos todos los elementos de desaliento, de descomposición, de destrucción, de indolencia y pasividad, las ideas misantrópicas y egoístas en todas sus manifestaciones y matices.

Triunfo del humanismo en su forma más elevada y plena: tal es la semilla ideológica del realismo socialista que convierte a este último en estandarte del progreso artístico de nuestros días a los ojos de todas las personas honradas, incluso alejadas del comunismo.

Los artistas soviéticos tienen ante sí objetivos elevados, nobles, de gran responsabilidad. Disponen de un instrumento poderoso. Las imágenes artísticas poseen la virtud de influir poderosísimamente sobre la conciencia, los sentimientos y la imaginación de las personas, pueden ofrecer ejemplos claros, concretos, emocionantes, pueden encarnar un alto ideal que sea, al mismo tiempo, real y vivo. Afectan a todos nuestros artistas las palabras que figuran en el saludo del Comité Central del Partido Comunista de la URSS al Tercer Congreso de Escritores de nuestro país: "La alta vocación de los escritores soviéticos estriba en revelar verídica y brillantemente la belleza de las proezas que realiza el pueblo en el trabajo, la magnitud y grandeza de la lucha por el comunismo; en conducirse como apasionados propagandistas del plan septenal, en infundir optimismo y energía en el corazón de las personas soviéticas, en extirpar de raíz las supervivencias del capitalismo en la conciencia de las personas, en contribuir a la eliminación de cuanto aún obstaculiza nuestro movimiento hacia adelante"[18].

Éstas son las tareas de hoy, de los días inmediatos; pero como siempre, el Partido tiende su mirada más allá, determinando la perspectiva del desarrollo. "En este camino —dice— crecerá el gran arte del comunismo, el arte de los grandes pensamientos, de los fervorosos sentimientos y de las elevadas pasiones, el arte capaz de infundir aliento a millones y millones de constructores del comunismo para la consecución de grandiosas empresas"[19].

El arte soviético es querido por el pueblo y sirve al pueblo. De su proximidad a la vida del pueblo que edifica el comunismo, extrae la savia vivificante de su ininterrumpido crecimiento y progreso.

---

(18) *De literatura y arte.* Colección de documentos, págs. 110, 111.
(19) *Ibídem,* pág. 111.

## CAPITULO II

### EL CARÁCTER POPULAR Y DE PARTIDO DEL ARTE

Una de las particularidades esenciales del arte socialista estriba en su carácter popular y de partido.

El primero es inseparable del segundo. "...No deben contraponerse —dice N. S. Jruschov— los conceptos de carácter de partido y carácter popular. La fuerza de la sociedad socialista soviética radica en la unidad del Partido Comunista con el pueblo. La política del Partido Comunista, expresión de los intereses fundamentales del pueblo, constituye la base vital del régimen social y estatal soviéticos. Sería, por tanto, un gran error pensar que en nuestras condiciones soviéticas es posible servir al pueblo sin participar activamente en la obra de llevar a la práctica la política del Partido Comunista. No es posible desear acompañar al pueblo sin compartir las opiniones y la línea política del Partido. Quien desee hallarse al lado del pueblo estará siempre con el Partido. Quien sostenga firmemente los puntos de vista del Partido, estará siempre con el pueblo"[1].

En el carácter popular del arte socialista se ha manifestado la continuidad que vincula a dicho arte con las escuelas artísticas de vanguardia del pasado, sobre todo respecto al arte ruso del siglo XIX. Al mismo tiempo, empero, han aparecido en el arte socialista nuevos rasgos de carácter popular que no podían desarrollarse en las épocas históricas anteriores, en la sociedad dividida en clases antagónicas.

Lo popular de nuestro arte tiene carácter socialista, es decir, se basa en el hecho de que el arte expresa los intereses estéticos y sociales del pueblo que ha emprendido el camino de la edificación comunista agrupado en torno al Partido Comunista y que ha alcanzado en su desarrollo social un alto nivel de unidad moral y política.

---

(1) N. S. Jruschov. *Por la estrecha vinculación de la literatura y del arte a la vida del pueblo.* Moscú, 1957, pág. 24.

El carácter popular socialista del arte se manifiesta en lo que tiene éste de verídico, en la profundidad con que refleja la realidad circundante en su desenvolvimiento revolucionario, en la actividad con que interviene en la vida, en que está saturado de patriotismo soviético y de humanismo socialista, en que ayuda al Partido Comunista a formar luchadores optimistas y audaces por la gran causa del comunismo, causa de todo el pueblo. El carácter popular socialista del arte se pone asimismo de manifiesto en el hecho de que las obras de los artistas soviéticos están ejecutadas con un lenguaje artístico sencillo y comprensible, al alcance de las masas. Lenin subrayó que el arte socialista ha de estar al servicio de "millones y decenas de millones de trabajadores, la flor del país, su fuerza, su futuro"[2]. El problema concerniente al carácter de masas y, por ende, al carácter de partido del arte, posee como si dijéramos dos aspectos. Por un lado, el arte "...ha de ser comprensible para esas masas y querido por ellas"[3]. Esto significa que los artistas, al crear sus obras, se esfuerzan para que el lenguaje y el contenido del arte sean populares; tienen en cuenta el gusto artístico, el ideal estético del pueblo. Por otro lado: "Para que el arte pueda aproximarse al pueblo y el pueblo al arte —dijo Lenin— debemos elevar primero el nivel general de la instrucción y de la cultura"[4].

Esos dos aspectos del problema no están en contradicción entre sí y se resuelven con pleno éxito relacionando estrechamente el uno con el otro. El desarrollo del arte realista, al alcance de las masas, contribuye a elevar la cultura del pueblo. El ascenso de la cultura popular permite presentar exigencias cada vez más rigurosas al arte. El arte educa a los espectadores, y éstos —el pueblo— constituyen el terreno sobre el que el arte crece.

Son auténticamente populares las obras del gran escritor proletario A. M. Gorki. El problema del carácter popular de la literatura y del arte dio un nuevo paso en su desarrollo después de la Gran Revolución de Octubre. Para el carácter popular socialista del arte soviético fue de gran importancia el extraordinario ascenso del trabajo creador de todo el pueblo, ascenso que condiciona la esencia de las tendencias ideológicas del arte y de la literatura soviéticos. "...Eso constituyó un paso por el camino que da carácter popular a nuestra literatura —escribió refiriéndose a la literatura soviética en los años del período de reconstrucción el escritor A. Tolstói—. Durante esos años se dirige al encuentro de la literatura un lector formado por millones de individuos: el pueblo edificador de una nueva sociedad puesto en movimiento por la revolución cultural. Todo ello, en conjunto, confiere un nuevo carácter a nuestra vida literaria y hace que la literatura adquiera una conciencia más profunda de su respon-

---

(2) *Lenin acerca de la cultura y del arte*, pág. 45.
(3) *Ibídem*, pág. 520.
(4) *Ibídem*.

sabilidad ante el pueblo, ante la gran causa del pueblo. Este encuentro ascensional entre la literatura y el lector se enriquece gracias a que ganan en profundidad los vínculos político-económicos y culturales del pueblo ruso con los pueblos hermanos de la Unión Soviética"[5].

El proceso de desarrollo, firme y constante, del carácter popular socialista se da en los distintos tipos de arte soviético en todas las etapas de su historia. Así, por ejemplo, la pintura soviética ha encontrado una resonancia cada vez más cálida en los corazones de amplias masas de espectadores y ha ido conquistando una popularidad cada vez mayor a medida que ha superado las influencias del formalismo y del naturalismo, a medida que las tendencias realistas, firmes ya en él, se han ido compenetrando con la necesidad de afirmar el nuevo contenido socialista —popular— de la vida. Ya en 1925, con motivo de la VII exposición de la Asociación de Artistas Revolucionarios de Rusia (AARR3, "La vida y las actividades de los pueblos de la U.R.S.S.", A. V. Lunacharski escribió que los artistas habían superado la ruptura producida entre ellos y el espectador por culpa de los formalistas, propagadores de un arte decadente. "El circuito se ha cerrado —observó—, el artista encuentra a su espectador; éste empieza a reconocer en el artista a su artista. El que ello sea así constituye sin duda alguna un gran mérito de toda la Asociación de Artistas Revolucionarios de Rusia"[6].

Para adquirir un carácter auténticamente popular, los artistas soviéticos decidieron aproximarse a la vida de las masas. Los artistas de la AARR se dirigieron a las fábricas, a los talleres, a los cuarteles del Ejército Rojo, a los rincones más apartados del país observando el trabajo de las personas soviéticas y reflejándolo en sus obras.

El Partido y el Estado dirigen invariablemente el arte en el sentido de que éste ahonda en su carácter popular y se aproxima más aun a las empresas de la actividad creadora de la gente soviética.

Las mejores obras de pintores, escultores, grabadores y cartelistas presentadas en las exposiciones artísticas de postguerra, lo mismo que las obras más notables de literatura, cine y música, son testimonio de que el arte soviético va haciendo más profundo su carácter popular. Se refleja este fenómeno en el hecho de que los escritores, músicos y artistas crean sus obras no para un círculo limitado de iniciados, sino para las amplias masas populares, cosa con la que no podían soñar los escritores y artistas del pasado, ni siquiera los que pertenecían al grupo de los demócratas revolucionarios. Con profunda amargura observó Dobroliúbov en el período de máximo vigor de las tendencias demo-

(5) A. N. Tolstói, *Veinticinco años de literatura soviética*. Moscú, 1943, pág. 26.

(6) *"Izvestia"* del 24 de marzo de 1925.

cráticas de la literatura rusa el hecho de que sólo una parte insignificante de la sociedad conocía la literatura, cuyas obras maestras resultaban totalmente inaccesibles a las amplias masas del pueblo. "Lejos está (el pueblo - *Red.*) de analizar nuestros libros —dijo Dobroliúbov—, aun cuando haya aprendido a leer y escribir; ha de preocuparse de ver cómo proporciona recursos al medio millón de personas que leen, cómo logra sustentarse y sustentar aun a un millar de personas que escriben para satisfacción de quienes leen. ¡No es poca la preocupación! A ella se debe el que la literatura hasta hoy posea un radio de acción tan limitado"(7).

Todos los obstáculos que impedían al arte aproximarse al pueblo y a éste aproximarse al arte, han sido barridos para siempre en el país soviético.

La revolución ha situado al escritor y al artista de hoy en condiciones de que su voz sea oída por todo el pueblo, lo cual ha acrecentado en proporciones incalculables la responsabilidad de quienes cultivan las artes ante las masas populares.

El incremento incesante del bienestar y de la cultura del pueblo, en la Unión Soviética, hace posible que el arte y la literatura ocupen un importante lugar en la vida de los ciudadanos, que las obras de arte posean un amplio carácter de masas y que gocen de gran popularidad.

Millones de personas visitan todos los años las salas de la Galería Tretiakov, del Ermitage y de otros museos en que se conservan monumentos del arte nacional y universal. Se ven enormemente concurridas las exposiciones de los artistas soviéticos. Se difunden por millones las reproducciones de las mejores obras de arte en forma de cuadros, postales, ilustraciones de libros y revistas. En el país soviético se organiza todos los años una semana de las artes plásticas durante la cual los artistas se entrevistan con los espectadores de sus obras; se organizan charlas, exposiciones ambulantes, etc.

En cumplimiento de la idea de V. I. Lenin acerca de la propaganda monumental, el Estado levanta numerosos monumentos en memoria de los héroes populares de nuestro país.

Esculturas y pinturas monumentales adornan profusamente obras como las del metropolitano, el edificio de la Universidad de Moscú, los edificios de los nuevos teatros, estadios y clubs. El Estado organiza y apoya a los conjuntos de artistas aficionados, estudios y casas de cultura, verdaderos centros de educación y propaganda artísticas.

El Partido Comunista procura que en el futuro el papel y la importancia del arte en la vida del pueblo sean cada vez mayores. "En el plan septenal se prevé —dijo N. S. Jruschov en el informe que pronunció en el XXI Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética— la creación de condiciones aun más

(7) N. A. Dobroliúbov. *Obras selectas*. Moscú, 1948, pág. 28.

favorables para el trabajo ideológico; alcanzarán amplio desarrollo la prensa, la radio y la televisión, el cine y las instituciones culturales; se elevará sensiblemente la tirada de los periódicos, revistas y libros. En el transcurso del septenio, se intensificará la potencialidad de la industria poligráfica. Se presta gran atención a la difusión de la radio y al establecimiento de instituciones culturales, sobre todo en el campo"[8].

Todo ello aumenta las posibilidades de expansión de las artes, incluidas las plásticas, cuya acción sobre las masas aumenta asimismo gracias a la multiplicación de las exposiciones, a la construcción de museos no sólo en las ciudades, sino, también, en los centros rurales.

El arte ha penetrado hondamente en la existencia cotidiana del pueblo soviético.

El arte soviético, que exalta en formas artísticas sencillas, comprensibles a las amplias masas, los ideales del pueblo edificador de la sociedad comunista, ejerce su influencia progresiva sobre la formación y crecimiento de un arte auténticamente popular, realista, progresivo, mucho más allá de los límites de nuestra patria.

Gozan de invariable éxito y del ferviente cariño de las masas, las traducciones de los libros de escritores soviéticos, la proyección de las películas soviéticas fuera de nuestra patria, la ejecución de las obras de los compositores soviéticos, los conciertos de los conjuntos populares de canto y danza, así como las exposiciones de obras de arte; todo ello contribuye al intercambio cultural, a la consolidación de la amistad entre los pueblos.

El carácter de masas del arte soviético, carácter que constituye una importante faceta del espíritu popular de este último, está condicionado por el crecimiento del bienestar de las masas populares y por el cambio de contenido del propio arte, por la democratización de sus formas. Las obras de arte creadas por los artistas soviéticos no alcanzarían tanta popularidad si no respondieran a las necesidades ideológicas y artísticas del pueblo.

El carácter popular del arte soviético se pone brillantemente de manifiesto en el humanismo socialista, que le es propio.

El humanismo socialista se desprende del carácter mismo del desarrollo de la sociedad socialista, atenta al bienestar del pueblo, preocupada por la paz, por el desarrollo multilateral de la personalidad humana.

Hablando de las particularidades del arte del realismo socialista, A. M. Gorki subrayaba en primer lugar que el fundamento del humanismo socialista radica en la activa participación de los artistas y escritores en la lucha por la felicidad del pueblo: "El realismo socialista —escribió— exalta la vida como acción, como creación, cuyo objetivo estriba en desarrollar incesantemente las más valiosas aptitudes del hombre en aras de la victoria del

(8) *De literatura y arte.* Colección de documentos, pág. 57.

mismo sobre las fuerzas de la naturaleza, en aras de su salud y de una larga vida, en aras de la gran felicidad de vivir en la tierra a la que el hombre, en consonancia con el constante crecimiento de sus necesidades, quiere transformar por entero en un espléndido habitáculo de la humanidad, unida en una familia"[9].

La tendencia de los maestros soviéticos a reflejar en sus obras acontecimientos y fenómenos de enorme importancia para la vida del pueblo, ha situado en un primer plano temas y asuntos inspirados en las ideas del patriotismo soviético. La mucha densidad que estas ideas alcanzan en el arte socialista constituye un rasgo esencial del carácter popular de este último.

El patriotismo soviético es la expresión del amor del pueblo a la patria, del pueblo liberado de toda explotación, soberano de su país socialista. Los escritores y artistas educan y consolidan los sentimientos patrióticos poniendo de manifiesto en sus obras la fuerza moral y la grandeza de espíritu del hombre soviético, mostrando el significado histórico mundial de la victoria del pueblo sobre las tenebrosas fuerzas del fascismo, el papel de vanguardia de nuestro Estado en la lucha por la paz. El amor de los soviéticos hacia su patria se halla fundido a las ideas de abnegada fidelidad al Estado soviético y al Partido Comunista. El patriotismo soviético agrupa a las personas soviéticas en una familia. En ello radica la fuente de su poderosa fuerza.

En el saludo del C.C. del P.C. de la Unión Soviética al Segundo Congreso de los Escritores de la U.R.S.S. se dice: "La literatura soviética está llamada a educar y a consolidar, con toda su pasión revolucionaria, los sentimientos patrióticos de las personas soviéticas, a reforzar la amistad entre los pueblos, a facilitar la ulterior cohesión del potente campo de la paz, de la democracia y del socialismo, a educar los sentimientos del internacionalismo proletario y de la fraternal solidaridad de los trabajadores"[10]. Esos objetivos poseen también su vigencia para los artistas soviéticos que se esfuerzan por hacer más profundo el carácter popular socialista de sus obras.

El amor a la patria expresado en las obras del arte soviético es radicalmente optimista, está imbuido del espíritu creador del pueblo. Ello determina las peculiaridades más importantes del arte del realismo socialista, que refleja la realidad en su proceso revolucionario, en la lucha victoriosa de lo nuevo contra lo viejo. Las peculiaridades específicas del patriotismo soviético han encontrado su brillante expresión en cuadros consagrados a los temas de la guerra civil y de la Gran Guerra Patria, del trabajo creador, pacífico de las personas soviéticas, a su género de vida, a los paisajes que reproducen la faz espléndida de nuestra patria socialista.

---

(9) M. Gorki. *De literatura*. Moscú, 1953, pág. 718.
(10) *De literatura y arte*. Colección de documentos, pág. 100.

Afectó nocivamente al desarrollo del carácter popular del arte socialista en una determinada etapa del desenvolvimiento de la sociedad soviética, la difusión del culto a la personalidad de I. V. Stalin. Al desenmascararlo, el Partido indicó que el culto a la personalidad había dejado también su perniciosa huella en varias obras de arte y de literatura. Algunos films de carácter histórico, sobre todo de guerra, algunas obras de literatura y de pintura fueron consagrados a alabar y exaltar la personalidad de I. V. Stalin en forma desmesurada. El culto a la personalidad obstaculizó la consolidación de los nexos entre el arte y la vida, desvió a los artistas de su trabajo dedicado a representar las imágenes de las sencillas personas soviéticas. A ese hecho se debe que se crearan cuadros efectistas, de abigarrados y chillones colores, en los que se intentaba encubrir con externa suntuosidad las deficiencias ideológicas y artísticas. La lucha que el Partido sostiene contra las consecuencias funestas del culto a la personalidad ha sido la garantía de que se pudiera ampliar y ahondar sin limitación el principio relativo al carácter popular del arte.

El Partido cortó en seco los intentos de los críticos que so capa de luchar contra las consecuencias nocivas del culto a la personalidad, intentaban denigrar todo el arte soviético de los últimos decenios.

El carácter popular socialista del arte se pone de manifiesto en la íntima vinculación de este último a la vida actual del pueblo, a la lucha que el pueblo sostiene para la plasmación de sus propios ideales sociales y estéticos. En la consolidación de esos vínculos ve el Partido la línea principal de desarrollo del arte y de la literatura. "La línea principal de desarrollo —dice N. S. Jruschov— estriba en que la literatura y el arte estén siempre indisolublemente vinculados a la vida del pueblo, reflejen verídicamente la riqueza y la diversidad de nuestra realidad socialista, muestren de manera brillante y convincente la gran actividad transformadora del pueblo soviético, la nobleza de sus afanes y objetivos, sus altas cualidades morales. La suprema misión social de la literatura y del arte consiste en animar al pueblo en la lucha para alcanzar nuevos éxitos en la edificación del comunismo"(11).

Una de las particularidades características del arte de los pueblos de la U.R.S.S. estriba en la solidaridad internacional, propia de las personas soviéticas, fruto de la lucha común de todos los trabajadores por el comunismo. Expresión de profundos sueños populares, el internacionalismo del arte socialista pertenece al número de los rasgos importantísimos de su carácter popular.

Los escritores y artistas avanzados del siglo XIX en algunas de sus obras se elevaron hasta la idea de la fraternidad de los pueblos de Rusia unidos por un mismo destino histórico. Esta

(11) N. S. Jruschov. *Por la estrecha vinculación de la literatura y del arte a la vida del pueblo.* Moscú, 1957, pág. 20.

idea se reveló con su mayor fuerza y plenitud en las obras creadas después de la Revolución de Octubre, cuando los pueblos de Rusia se reunificaron a base de una auténtica igualdad de derechos.

Los pintores, escritores y músicos rusos de vanguardia, al crear sus obras siempre se basaban en el arte popular, que fecundaba su imaginación, confería fuerza y vitalidad a sus imágenes artísticas.

El concepto de arte popular no es idéntico al de carácter popular del arte, pero es necesario tener en cuenta que este carácter adquiere singular relieve donde el arte "culto" profesional se halla estrechamente ligado a la creación artística anónima del pueblo. "El pueblo es como el buscador de oro —dijo acerca de la creación artística popular M. I. Kalinin—, elige sólo lo más valioso, lo más genial, lo conserva, lo lleva consigo y lo pule durante largos decenios".(12).

La beneficiosa influencia de la creación artística popular sobre las obras de los artistas profesionales se hizo más fuerte después de la Gran Revolución Socialista de Octubre, que puso en conmoción las facultades artísticas del pueblo.

Del pueblo salen nuestros maestros profesionales. En el arte popular encuentran éstos un inagotable venero de creación, una base para sus propias concepciones, hasta para las más elevadas y audaces. Así, el cancionero popular enriquece las obras de los compositores soviéticos, quienes se esfuerzan por desarrollar espléndidas imágenes musicales debidas a la fantasía del pueblo. La creación poética del pueblo influye favorablemente sobre los poetas profesionales. Es muy importante asimismo el papel de esas tradiciones en tales artes profesionales como la pintura de caballete y la escultura. Sin embargo, en estos campos, dichas tradiciones no se manifiestan de manera tan directa e inmediata como ocurre en los de la música y en la arquitectura, ya que la pintura de caballete y la escultura se diferencian en alto grado —por el carácter de sus obras y por el modo de crearlas— de las formas del arte decorativo popular. Sobre las obras de los artistas profesionales a menudo ejercen gran influjo los tipos mixtos de creación popular. Baste recordar los cuadros de los artistas que han representado a los héroes de la guerra civil, a Chapáiev, a Budionni, las telas que representan marchas y combates de los héroes de la misma época, para percibir al instante el parentesco de dichas imágenes con las canciones de inspiración popular. Esas imágenes presentan claras huellas de la fantasía poética del pueblo. La influencia de la canción popular se deja sentir de modo especial en la pintura paisajista.

A la par que se va eliminando la contradicción entre el trabajo intelectual y el trabajo físico, empieza la aproximación orgánica entre el arte popular no profesional, de aficionados, y el arte de los maestros de relevantes méritos que han recibido ins-

(12) M. I. Kalinin. *De literatura*, pág. 194.

trucción artística profesional. Tal aproximación se pone de relieve en la coincidencia de orientación creadora, en la afinidad de contenido de las imágenes artísticas por ellos creadas, en lo que tienen las obras de comprensibles y accesibles para las amplias masas de espectadores. Se produce dicha aproximación tanto porque se eleva el nivel artístico de la creación popular, el nivel cultural de los maestros, como por la mayor densidad de ideas, pensamientos y representaciones estéticas del pueblo en el arte profesional.

Al reflejar verídicamente los acontecimientos de la vida circundante, los artistas les confieren el mismo sentido y trascendencia que les da el pueblo y que se reflejan en las imágenes poéticas por él creadas.

Tenemos un brillante testimonio de la aproximación que se produce entre la creación artística de las masas y la de los artistas profesionales de mérito descollante, en la frecuente colaboración de unos y otros en el adorno y decoración de grandes edificios, como por ejemplo las instalaciones arquitectónicas de la Exposición Agrícola de toda la Unión Soviética y el Teatro Nacional Académico de ópera y ballet de Tashkent. Trabajando conjuntamente con los artistas profesionales, aprendiendo de ellos y asimilándose su experiencia, se desarrollan y perfeccionan los artistas aficionados. El Estudio Grékov, creado al principio como grupo de artistas aficionados del Ejército Rojo, se convirtió más tarde en una unión de artistas-soldados, compuesta por profesionales de gran maestría. El mismo camino ha seguido el conjunto de canto y danza A. V. Alexándrov del Ejército Soviético.

Entre nuestros escritores, poetas y pintores, ocupan un puesto de honor los narradores y poetas, los maestros populares de las artes aplicadas, los cantores y danzarines de los conjuntos de aficionados. Entre los nombres de los poetas soviéticos más notables brillan los de Dzhambul, Suleiman Stalski y otros, cuyas obras han entrado sólidamente a formar parte orgánica del tesoro de la cultura soviética.

El signo distintivo que aproxima el arte profesional y el de aficionados es su orientación ideológica creadora hacia la lucha por el comunismo. Los artistas soviéticos profesionales y los que cultivan el arte popular como aficionados ayudan al Partido en la lucha por el comunismo, por la educación comunista de los trabajadores. Las ideas del comunismo afloran en las obras de los artistas a lo largo de toda la historia del arte soviético. Impregnan, asimismo, todas las artes y los géneros artísticos de las artes plásticas soviéticas, aunque el contenido ideológico se pone de manifiesto de diversa manera, en consonancia con las leyes de cada arte y de cada género artístico. Según sean las condiciones históricas, para expresar las ideas del patriotismo soviético y del comunismo adquieren significado progresivo diferentes géneros del arte soviético, el cual, en su conjunto, refleja polifacética y plenamente la vida del pueblo. Puede aducirse, como demostración,

un ejemplo muy característico. Cuando comenzó la Gran Guerra Patria, a la par de la actividad creadora —que creció extraordinariamente— de los cartelistas, se intensificó el trabajo en todos los demás géneros artísticos. Es de notar que la primera exposición de pintura abierta en Moscú durante esos años fue la que se tituló "Paisajes de nuestra Patria". Fue precisamente el paisaje el género pictórico que, en la situación dada, expresó con singular vigor las ideas del patriotismo soviético que puso en pie a todo el pueblo en la lucha contra el enemigo.

Los cuadros temáticos de la pintura costumbrista, de batallas e histórica poseen singular importancia para la lucha en pro del carácter popular y de la ideología comunista del arte. Esos géneros han ocupado el lugar central en la obra de los pintores soviéticos. La ideología comunista palpita en las mejores obras del género retratista; basta recordar cuadros de tan relevante mérito como el retrato del escritor Fúrmanov, obra de Maliutin; el retrato del académico Pávlov, ejecutado por Nésterov; los retratos de científicos y artistas, debidos a V. Efánov; los de P. Korin, y muchos otros. Los artistas soviéticos han consagrado muchos esfuerzos a representar en sus obras el tipo de comunista. A ellos se debe la amplia "Leniniada", galería entera de imágenes de V. I. Lenin, presentadas ya como retratos independientes ya como la imagen del hombre que participó en grandes acontecimientos históricos. Los pintores representan a V. I. Lenin subrayando rasgos distintos de su carácter, que se dieron constituyendo una unidad indisoluble. Muestran a V. I. Lenin como gran jefe del pueblo revolucionario, como creador y dirigente del Partido Comunista, como jefe del Estado Soviético, y al mismo tiempo, muestran al "Ilich" sencillo, franco y cordial, sincero amigo de los trabajadores de todo el mundo.

A la formación de la "Leniniada" han contribuido con valiosa aportación el escultor N. A. Andréiev, los pintores A. Guerásimov, V. Serov y V. Oréshnikov, el grabador N. Zhúkov, y muchos otros.

Tipos de comunistas han sido plasmados en los trabajos de B. V. Johanson, V. Kostetski y Lukomski entre otros. En la pintura soviética, la lucha por la ideología comunista se presentó como lucha por el desarrollo de un tema grande e importante, que reflejara amplia y verídicamente la vida del pueblo y el papel rector del Partido en la edificación del comunismo.

Con sus resoluciones concernientes a la literatura y al arte, el Partido dedica enorme atención al problema de la ideología comunista del arte socialista. "Quienes se dedican a la literatura, al teatro, al cine, a la música, a la escultura y a la pintura —dijo en su informe presentado al XXI Congreso del Partido N. S. Jruschov— están llamados a elevar todavía a mayor altura el nivel ideológico y artístico de sus obras, a seguir siendo colaboradores activos del Partido y del Estado en lo que concierne a la edu-

cación comunista de los trabajadores, en la propaganda de los principios de la moral comunista..."[13].

El alto grado de expresión que en las obras de los artistas alcanzan los ideales de lucha del pueblo por la edificación del comunismo bajo la dirección del Partido Comunista, constituye una manifestación del carácter de partido del arte soviético. En la Unión Soviética, el Partido y el pueblo avanzan juntos en la lucha por el comunismo, en sus ideales y afanes; por este motivo el espíritu de partido y el carácter popular socialista del arte soviético se hallan indisolublemente unidos. El espíritu de partido y el carácter popular constituyen dos cualidades que se presentan siempre juntas, se refuerzan mutuamente y no admiten división ni contraposición.

En sus manifestaciones contra el carácter de partido del arte y contra el papel rector del Partido Comunista en el desarrollo del mismo, los revisionistas formularon la tesis de que el carácter popular socialista del arte hace superfluo el problema concerniente a su carácter de partido. Mas por grande que sea la comprensión del hombre en el país del socialismo, el Partido Comunista ha sido y seguirá siendo el mejor intérprete de esa conciencia ascensional del pueblo. De ahí que la contraposición del espíritu popular y del espíritu de partido en arte, la separación de esos dos conceptos, constituya una subestimación del papel dirigente del Partido en la vida del pueblo, un menosprecio del enorme significado positivo que tiene la función rectora y dirigente en el desenvolvimiento del arte.

Por sus raíces históricas, el carácter de partido del arte socialista lo mismo que el de su carácter popular, se halla vinculado a las mejores tradiciones del arte democrático de vanguardia de los períodos antecedentes.

El arte progresivo del pasado siempre fue tendencioso. Este carácter constituyó como la etapa inicial de la formación del espíritu de partido en el arte, espíritu cuyo elevado desarrollo sólo resultó posible cuando el arte se convirtió en expresión de los ideales estéticos y sociales del proletariado revolucionario y de todo el pueblo constructor del socialismo.

Para el arte soviético, la más afín de las tradiciones del arte tendencioso que han encontrado su ulterior desarrollo en la creación de nuestros artistas, es la del arte realista ruso del siglo XIX. Tendenciosas fueron, en ese período, todas las corrientes avanzadas de la literatura rusa, de la pintura y de las otras artes. "Los escritores rusos y noruegos contemporáneos —dijo Engels—, autores de excelentes novelas, son todos ellos tendenciosos"[14]. También los críticos demócratas Belinski, Dobroliúbov, Saltikov-Schedrín observaron que el carácter tendencioso constituía un

(13) *Materiales del XXI Congreso, extraordinario, del P.C. de la Unión Soviética*. Moscú, 1959, pág. 525.

(14) *C. Marx y F. Engels sobre arte*, t. I, pág. 9.

rasgo esencial de la literatura rusa de vanguardia. Por carácter tendencioso entendían ante todo la ideología. Stásov habló del mismo fenómeno en lo tocante a la pintura. "En nuestro tiempo es menos posible y menos concebible que nunca un arte no tendencioso, indiferente en sus obras... A mi parecer, en el futuro todo otro arte se marchitará y desaparecerá de la escena; quedará sólo el arte que ahora es calificado de «tendencioso», pero en el cual hasta hoy los mejores artistas han plasmado todo cuanto de valioso se ha alzado y agitado en su alma, todo cuanto han logrado ver, captar y comprender"(15).

El carácter tendencioso, como faceta importante del arte que refleja las aspiraciones avanzadas del pueblo, se ha abierto paso en lucha contra la teoría del "arte por el arte", que niega en éste el valor del contenido ideológico. Los partidarios de la teoría del "arte por el arte" han pretendido imputar al arte "tendencioso" el haber perdido las principales cualidades de lo artístico. Semejante aserto no ha sido más que una calumnia lanzada contra el arte avanzado, pues en la estética revolucionaria y democrática del siglo XIX, así como en la obra práctica del arte progresivo de dicha época, el ser tendencioso constituía una condición interna de la valía artística. Las mejores obras de los escritores y pintores del siglo XIX no habrían alcanzado nunca las cimas artísticas que les son propias sin el énfasis de lucha y de crítica que las caracteriza, sin la afirmación del ideal social y estético de vanguardia.

En la estética del realismo socialista, el concepto de tendencioso conserva su vigencia, pero a su lado ha surgido el concepto, más concreto y más exacto para nuestra época, de *carácter de partido* del arte. Por carácter de partido de la literatura entendía Lenin "la literatura realmente libre, *abiertamente* vinculada al proletariado"(16).

Adoptar en arte una posición consciente de partido presupone comprender las interrelaciones de clase y defender apasionadamente los intereses de las clases al lado de las cuales se sitúa sin disimulos el artista y el escritor.

El carácter de partido de la ideología socialista y, en particular, del arte soviético exige el franco reconocimiento del nexo que une esta ideología al proletariado, "obliga a sostener directa y abiertamente el punto de vista de un determinado grupo social en toda valoración de un acontecimiento"(17).

Este nexo manifiesto de la literatura y del arte con la lucha del proletariado por la afirmación de sus ideales sociales y estéticos, significa en el arte socialista la fusión orgánica y consciente de las tendencias ideológicas y creadoras del artista con la voluntad del pueblo y del Partido Comunista.

---

(15) V. V. Stásov. *Obras selectas*, t. II. Moscú, 1952, pág. 421.
(16) *Lenin acerca de la cultura y del arte*, pág. 45.
(17) V. I. Lenin. *Obras*, t. I, págs. 380, 381.

El principio concerniente al carácter de partido, de partido comunista, del arte y de la literatura constituye el principio ideológico fundamental del método del realismo socialista. Se manifiesta en el alto nivel ideológico y artístico de las imágenes, en la abierta conexión del contenido todo de las obras de los escritores y artistas con la lucha de las personas soviéticas por la construcción del comunismo, en la apasionada valoración de los fenómenos de la vida, en la dirección del desarrollo del arte por el Partido Comunista, en la apreciación de la herencia artística del pasado desde un punto de vista de partido, en el espíritu de partido y en el alto nivel de principios de la crítica de arte, en la lucha implacable contra la ideología burguesa en todas sus variedades.

El valor ideológico y educativo del arte socialista constituye una importante faceta de su espíritu de partido. El espectador soviético va al museo y a la sala de exposiciones no como pasatiempo y diversión, sino movido por una necesidad interna de su mente y de su sensibilidad. Examina atenta y seriamente lo que ve en las exposiciones, busca, en las imágenes artísticas, alimento espiritual, quiere ver en ellas un ejemplo a imitar en la vida diaria, en la lucha y en el trabajo.

En la formación de los caracteres de las personas soviéticas, el arte desempeña un grande e importante papel.

El arte soviético educa a sus espectadores en un espíritu de fidelidad a las ideas del comunismo, en un espíritu de optimismo y de fe en la victoria de la gran causa de todo el pueblo. Por su claridad, por lo que tienen de concretas y por su influjo no ya sobre la mente, sino, además, sobre los sentimientos del hombre, las imágenes del arte constituyen un poderoso recurso que facilita a las masas el dominar más honda y plenamente la idea comunista.

Si por los artilugios de algún espíritu maligno la humanidad quedara desposeída del arte, resultaría mucho más difícil educar al hombre de la sociedad comunista y luchar por convertir en realidades las ideas del comunismo. ¿No será por esto por lo que los ideólogos de la sociedad imperialista aplicados al estudio del arte están tan empeñados en difundir un arte carente de los rasgos fundamentales de la obra auténticamente artística, es decir, horro de contenido ideológico y de conexión viva y orgánica con la vida del pueblo?

El papel estético, ideológico y educativo del arte soviético constituye una importante manifestación de su esencia revolucionaria, de transformación social. Este énfasis de transformación es un rasgo importante del carácter de partido del arte. El espíritu de partido del arte soviético se manifiesta en el hecho de que difunde entre las personas un nuevo y elevado ideal estético y social, nuevos conceptos estéticos; desarrolla una nueva concepción del sentido de la vida.

El carácter de partido, la orientación política del arte, no es algo al margen y extraño a la verdad de la vida que en él se refleja. La veracidad en el arte del realismo socialista se halla indisoluble y orgánicamente vinculada al espíritu de partido comunista, determinante de lo que tienen de esencial las concepciones del artista acerca de la realidad.

La ideología del proletariado refleja la realidad de manera veraz y multilateral, pues sus intereses coinciden con el decurso objetivo de la historia. La ideología proletaria representa los intereses de todo el pueblo trabajador. El partido del proletariado no encubre sus objetivos y tareas, no teme proclamar abiertamente, ante todo el mundo, sus ideas, sus fines, sus aspiraciones. Animado por el espíritu de partido comunista, el arte socialista expresa en imágenes artísticas la verdad objetiva de la vida, las regularidades objetivas del desarrollo de nuestra realidad. En estas mismas regularidades del desenvolvimiento de la realidad, se basa también la política del Partido Comunista.

El espíritu de partido comunista rechaza el subjetivismo en todas sus manifestaciones, rechaza todo cuanto signifique tergiversación de la realidad por querer imponer a los personajes pensamientos y sentimientos impropios de su carácter, por convertir a los personajes en simples portavoces de ideas que responden a los propósitos subjetivos del autor.

El carácter de partido del arte soviético determina la posición combativa del artista, su tendencia a inmiscuirse activamente en la vida, a no limitarse a un mero y pasivo reflejo de la misma.

El carácter de partido en arte significa que el artista defiende con pasión y rigor de principios, en arte, sus ideales sociales. "Cada uno en su puesto —dijo N. S. Jruschov en el Tercer Congreso de Escritores— ha de mostrarse activo; en la literatura ha de haber un gran apasionamiento"(18).

Claro está que la pasión y la vehemencia del artista soviético no forman sólo una propiedad general de su carácter. Se trata, ante todo, de la pasión y vehemencia del artista luchador por el comunismo. Semejante actitud respecto a su trabajo exige del artista buscar temas e imágenes afines al pueblo y comprensibles, exige altos vuelos creadores, amplitud de mirada sobre la vida, esfuerzo para no caer en la imitación y en el camino trillado al crear una obra.

"La actividad eficiente, la lucha por altos ideales, por la edificación de la nueva vida, impresionan al hombre. La pasividad del hombre nos impediría avanzar. Sólo la lucha de millones y millones de personas por la edificación de una nueva vida, una lucha activa, entusiasta, apasionada, nos permite seguir adelante y vencer. Las personas pasivas, indiferentes, flemáticas, difícil-

(18) *"Pravda"* del 24 de mayo de 1959.

mente escribirán obras que respiren apasionamiento y que inciten a realizar heroicas proezas"[19].

Las mejores obras de los artistas soviéticos son densas de pasion y de hondos sentimientos. Las telas de Grékov no han sido pintadas con el sosegado animo del mero observador, sino con el del luchador activo por la cultura socialista; respira odio al enemigo el cuadro "Se acabo", de los Kukriniksi; está animado de un espíritu heroico el cuadro "Defensa de Petrogrado", de Deineka. Con vehemente pasión pintó A. Guerásimov el retrato de V. I. Lenin en la tribuna; palpita un emocionado sentimiento en el paisaje de Rilov "En el horizonte azul".

Precisamente porque el espíritu de partido del arte socialista requiere del artista vehemente pasión, el naturalismo y el formalismo son incompatibles con el concepto de espíritu de partido comunista.

El naturalismo es desapasionado, pues implica una actitud de indiferencia respecto a todo lo reflejado. Tiende a la "objetividad", mas, por lo común, esa objetividad coincide con el objetivismo burgués. En este punto, lo mismo que en todos los demás sectores del arte, el querer excluir el carácter de partido de la obra creadora, conduce al campo de la ideología partidista burguesa. A eso llevan precisamente las afirmaciones de los revisionistas contemporáneos en el sentido de que el arte, por su contenido, debe mantenerse al margen de todos los objetivos de la vida social. El naturalismo como método, como principio de creación, resulta orgánicamente extraño al arte soviético, y en su manifestación pura no se encuentra en las obras de nuestros artistas. Sin embargo, las tendencias naturalistas no han desaparecido aún del todo en algunas obras, y donde predominan, se debilita el carácter de partido del arte, se apaga la pasión de la lucha. Conviene que lo recuerden los artistas que intentan representar la vida sin reflexionar sobre ella, sin vigor y sin inspiración artística, sin realzar los fenómenos avanzados, progresivos.

No es menos extraño al espíritu de partido comunista en arte, el formalismo. La actitud despectiva respecto al contenido ideológico de la obra y la aspiración consciente del artista a concentrar toda su atención en los problemas de la forma, niega de antemano todo cuanto signifique actitud apasionada respecto a los fenómenos de la vida. ¿De qué sentimientos humanos, de qué intervención activa en la vida puede hablarse al contemplar los cuadros de los pintores abstraccionistas?

El abstraccionismo, al emprender el camino de la lucha contra el espíritu de partido comunista, ha puesto al desnudo su espíritu de partido burgués.

El espíritu de partido y el contenido ideológico del arte son inseparables de su valor artístico. El espíritu de partido de una

(19) "*Pravda*" del 24 de mayo de 1959.

obra sólo puede ponerse plenamente de manifiesto cuando la obra está ejecutada con verdadera maestría artística. El espíritu de partido de la obra de arte presupone exaltación interna, emotividad. Esto no puede conseguirse si la obra se ejecuta como si se tratara de cultivar un simple oficio, si el autor carece de talento artístico, de maestría. El artista crea imágenes en que pone toda la fuerza de su talento, toda su experiencia de la vida, su fuerza de convicción, la lozanía de su sentimiento. Sólo una obra semejante puede emocionar y cautivar al espectador, ejercer sobre él una fuerte acción educadora e influir en su carácter.

Con toda su fuerza, los rasgos del carácter de partido se manifiestan sólo en las obras de arte auténtico y elevado.

No cabe entender que el método del realismo socialista se da como cualidad innata. El artista llega a dominarlo en el transcurso de su avance ideológico y creador, en el proceso de sus investigaciones, de su estudio de la vida.

El carácter de partido presupone una concepción de clase del mundo precisa y conscientemente determinada, que no poseen ni mucho menos todos los artistas del pasado ni de nuestro tiempo. Se adquiere sólo como resultado de la madurez política de las concepciones sociales. En su gran mayoría, los artistas soviéticos no adoptaron enseguida las posiciones propias del espíritu de partido comunista después de la Gran Revolución de Octubre. Su obra se empapó de espíritu de partido a medida que los artistas se formaron ideológicamente, a medida que fueron dominando la teoría marxista-leninista como base de su concepción del mundo y el realismo socialista como método de creación. La lucha contra el formalismo y el naturalismo, por un lenguaje artístico comprensible al pueblo y por un contenido afín al mismo, era al mismo tiempo una lucha por el espíritu de partido comunista del arte, espíritu de partido que es esencial en la creación de obras artísticas auténticamente populares.

El carácter tendencioso y de partido del arte se manifiesta como exponente de la madurez creadora del artista y no se aplica a su obra como algo externo, como algo que puede no ser obligatorio para él.

Al crear una de sus obras, el artista no "traduce" la idea que le cautiva del lenguaje de los conceptos al del arte. Crea como hombre que tiene la capacidad de pensar artísticamente, en imágenes, las cuales adquieren carácter tendencioso y de partido no cuando el artista las plasma en la tela, sino cuando las engendra por primera vez en su imaginación creadora bajo el influjo que sobre él ejerce el estudio de la vida. El contenido ideológico y el contenido artístico de una obra de arte no pueden identificarse entre sí, pero se hallan recíproca e indisolublemente unidos.

Varios de nuestros artistas han intentado analizar circunstanciadamente las diferentes etapas del proceso de creación de sus obras más importantes. Sabemos cómo nacieron las imágenes de

los cuadros "Descanso después del combate", de Nepríntsev; "Trigo", de Iablónskaia; "Leyenda sobre el Ural", de Meshkov, "Ingreso en el Komsomol", de Grigóriev y de muchos otros. Las imágenes de todos esos cuadros eran ya tendenciosas en su mismo germen, al ser vistas por los artistas aun "a través del mágico cristal" de la imaginación creadora; ya entonces llevaban el sello de la actitud activa, de partido, del artista respecto a la vida circundante.

En el proceso del ulterior trabajo del artista para crear su obra, muchas veces cambiaron los esquemas de composición, el colorido, el carácter de los individuos representados en el cuadro; a veces cambió incluso el asunto, pero la idea inicial en lo que tenía de intencionalidad permaneció invariable.

Los artistas soviéticos alcanzan sus triunfos más notables en su obra creadora cuando expresan con mayor plenitud y con mayor fuerza ideológica las ideas del Partido Comunista.

Precisamente en el principio, consecuentemente aplicado, del espíritu de partido, radica el secreto de la inmarcesible juventud de muchas obras clásicas del arte soviético, de las mejores novelas y obras de teatro de Gorki, de la poesía de Maiakovski, de los libros de N. Ostrovski y otros.

En cuadros, esculturas, pinturas murales y grandes lienzos, en carteles y dibujos, los artistas soviéticos han reproducido imágenes típicas de personas educadas por el Partido Comunista y por el régimen soviético. Por su carácter y por su contenido, esas imágenes tienden a un fin claro y poseen espíritu de partido. Pueden servir como ejemplo de esa vehemente actitud de partido por parte del artista frente a la realidad reflejada, las obras de B. Johanson, A. Deineka, V. Serov, V. Mújina, E. Vuchétich, N. Tomski y muchos otros que han grabado en sus obras imágenes de las personas soviéticas con toda la sencillez y grandeza de sus fuerzas espirituales, con toda la armonía de su aspecto externo, físico.

El espíritu de partido comunista del arte presupone que el artista preste atención a la forma, a la belleza y a la elegancia de sus obras. Nuestro Partido propugna un arte capaz de dar satisfacción a las necesidades estéticas y a los gustos artísticos de las personas soviéticas. Es más, son precisamente la música elegante y bella, la literatura que aprovecha toda la riqueza y las posibilidades de las melodías populares y de la lengua materna, la pintura de cualidades expresivas realistas y la escultura heredera y continuadora de las mejores tradiciones del arte nacional, las que educan de verdad a las personas soviéticas en consonancia con el espíritu de las ideas del comunismo.

Evocando la historia del arte soviético, cabe recordar no pocas telas de "candente actualidad" dedicadas a temas del día, pero ejecutadas torpemente, con excesivas prisas o sin dominio del oficio y sin vigor. Tales obras no pueden aspirar a desempeñar algún papel social y educativo, pues no llegan al corazón de los espec-

tadores, que pasan ante ellas con indiferencia. Han resultado ser un mal recurso de la lucha y de la educación estéticas e ideológicas.

El carácter de partido del arte requiere claridad y expresividad del lenguaje artístico. Así como la lengua literaria, según observación de Gorki, constituye un arma de lucha por la cultura, es asimismo un arma importante y eficiente de esa lucha el lenguaje pictórico, claro y realista, que conserva los mejores resultados del arte realista del mundo. Los formalistas burgueses están empeñados en hacer "inofensivo" a toda costa ese lenguaje. Mas el arte soviético mantiene bien alta la bandera del carácter popular y del espíritu democrático de su lenguaje artístico conquistando día a día nuevas posiciones en la consolidación de los principios concernientes al carácter de partido de la creación artística.

Constituye en gran parte un exponente del valor artístico de la obra de arte, la fuerza con que el autor logra dar carácter típico a los fenómenos de la vida que representa. Sin embargo es un profundo error, en otro tiempo muy extendido en la crítica, identificar lo típico y el carácter de partido del arte; semejante identificación demostraba que se procedía de manera escolástica en el examen del problema del carácter de partido en el arte y llevaba a escamotear el contenido histórico concreto de este principio. No es posible no suscribir la afirmación de T. Pávlov cuando dice: "En varios casos el carácter de partido se manifiesta realmente en lo típico, pero al mismo tiempo aparece en no menor medida en el aspecto ideológico del arte, en su valor emocional estético y, sobre todo, en su ligazón orgánica con el quehacer social"[20].

La creación de imágenes típicas orientadas hacia un determinado objetivo y tendenciosas por su contenido, no significa aun que el escritor o el artista se haya elevado hasta la concepción de su obra creadora con un espíritu de partido. Muchos de los actuales escritores y artistas progresivos, afectos al realismo, de los países capitalistas, no han llegado a concebir todavía los objetivos de su obra como un franco nexo con los intereses del proletariado que lucha por su liberación. A menudo estos escritores y artistas progresivos aún no admiten el carácter de partido comunista en el arte, lo cual, como es lógico, limita en cierta medida sus posibilidades creadoras. Sin embargo crean obras artísticas, imágenes típicas de los fenómenos y de los hechos de la realidad que los rodea, sirven con su trabajo a la causa del progreso y de la lucha por la paz.

El carácter de partido es una cualidad inherente al artista soviético.

"En la sociedad socialista —dice N. S. Jruschov—, donde el pueblo es verdaderamente libre, auténtico dueño de su destino y

(20) *"Cultura Soviética"*, 11 de abril de 1959.

crea una nueva vida, para el artista que sirve fielmente a su pueblo no se plantea el problema de si en su creación es o no es libre. Para tal artista el problema relativo al modo de enfocar los fenómenos de la realidad es claro; no necesita adaptarse, hacer violencia sobre sí mismo; la verídica interpretación de la vida, en consonancia con el espíritu de partido, constituye una necesidad de su alma; semejante artista se mantiene firmemente en las posiciones de partido y las sostiene y defiende en su obra creadora"(21).

Del carácter de partido del arte habló con feliz imagen el escritor M. A. Shólojov en su intervención en el Segundo Congreso de los Escritores Soviéticos. Dijo que los artistas del país del socialismo al ejecutar su obra obedecen al llamado de su propio corazón, y el corazón del artista soviético pertenece a su pueblo, al Partido Comunista. El carácter de partido del arte socialista no es un obstáculo para la manifestación de las peculiaridades y de la individualidad creadora del artista, sino que la facilita y le da libertad. Es, precisamente, en la lucha por la afirmación del ideal estético del pueblo, donde se revela con mayor brillantez el temperamento del artista y aparecen las peculiaridades exclusivas de sus dotes individuales de creación. Al servir al pueblo y al Partido, los artistas son libres de elegir el género artístico, de formarse su manera específica de trabajar, de tender a la innovación creadora, de establecer una franca, sana y estimulante emulación.

En el Estado burgués, donde el pueblo no es libre, no puede darse tampoco libertad de creación. En el Estado socialista, donde el pueblo es libre, el carácter de partido del arte se desarrolla como una cualidad que le es orgánicamente propia. El espíritu de partido del arte constituye la libertad de servir al pueblo. Así era como comprendían también la libertad de creación los grandes artistas demócratas rusos.

"La libertad de creación —escribió Belinski— fácilmente se armoniza con el servicio a la contemporaneidad: para esto no es preciso obligarse a escribir sobre determinados temas y hacer violencia sobre la propia fantasía; para esto sólo hace falta ser un ciudadano, hijo de la sociedad y de la época, comprender plenamente cuáles son los intereses de aquélla, fundir los afanes de la sociedad con los propios afanes; para esto son necesarios simpatía, amor, recto sentido práctico de la verdad, sentido que no aparte del hacer la convicción, ni de la vida, la obra que se crea"(22).

Pero, ¡hasta qué punto se hallaban reducidas esas posibilidades de servir a la contemporaneidad, a las que se refería Belinski, en el Estado burgués de clases, basado en la explotación,

(21) N. S. Jruschov. *Por la íntima vinculación de la literatura y del arte a la vida del pueblo.* Moscú, 1957, págs. 24-25.
(22) V. G. Belinski. *Obras completas,* t. VII, pág. 312.

y hasta qué punto han resultado ampliadas en la sociedad socialista, carente de clases antagónicas!

Al orientar el arte por el camino del carácter de partido comunista y del contenido ideológico, el Partido pone al mismo tiempo y de modo decidido en guardia contra la errónea interpretación del principio leninista acerca del carácter de partido de la literatura y del arte como rasgo externo formal.

Son del todo erróneos los intentos de diversos vulgarizadores, por ejemplo de los ideólogos de la *Proletkult* ("Cultura Proletaria"), de la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios), de la RAPJ (Asociación Rusa de Artistas Proletarios) y de la "Nueva RAPP", llevados a cabo con el propósito de reducir a una estrecha agrupación el amplio y rico concepto de carácter de partido comunista del arte soviético, con el propósito de separar de la lucha por un auténtico carácter popular y una elevada maestría artística la lucha por un espíritu de partido comunista del arte. En la sociedad socialista los intereses sociales del Partido, de todo el pueblo soviético y del Estado se hallan indisolublemente fundidos entre sí.

Durante los años de Poder Soviético, en torno al pacífico trabajo creador y a las heroicas hazañas de los defensores de nuestra Patria, ha surgido y se ha consolidado la unidad política y moral del pueblo soviético. La sociedad no está dividida ahora en clases antagónicas y los sin partido no se hallan separados de los miembros del Partido por una barrera; todos los ciudadanos soviéticos están empeñados en una causa común. Las triunfales ideas del Partido Comunista, la vida y la lucha del pueblo soviético, animan en la misma medida a los escritores y artistas soviéticos del Partido y sin partido, constituye el principal contenido de sus obras. Todos en común, mano a mano, bajo la dirección del Partido Comunista, luchan por el desarrollo de la literatura y del arte soviéticos, por el perfeccionamiento de su maestría, por la creación de nuevas obras de alto valor artístico, que eduquen a nuestro pueblo en el espíritu de las ideas más avanzadas de nuestro tiempo. "El espíritu de partido en la creación artística —dice N. S. Jruschov— está determinado no por la pertenencia formal al Partido, sino por las convicciones del artista, por su posición ideológica. Hay entre nosotros no pocos y buenos escritores que no son miembros del Partido, pero sus obras, por su contenido ideológico, por su orientación política son eminentemente de partido, y con justa razón han sido acogidas por el pueblo como obras que reflejan sus intereses"[23].

Es muy significativo que tanto los artistas pertenecientes al Partido como los que no pertenecen a él hayan creado y creen obras de señalada orientación ideológica, eminentemente tendenciosas, animadas por el espíritu de la lucha política, que combi-

(23) N. S. Jruschov. *Por la estrecha vinculación de la literatura y del arte a la vida del pueblo.* Moscú, 1957, pág. 24.

nen su carácter tendencioso y su espíritu de partido con el valor auténticamente poético y artístico de las obras.

Cuando el espectador contempla unos cuadros o lee las obras de un escritor, no se pregunta si el pintor o el literato es o no miembro del Partido. El espíritu de partido comunista se revela del mismo modo en las obras de unos y otros. Las raíces de dicho espíritu se encuentran en la concepción del mundo del artista. Los artistas y escritores soviéticos "ingenieros de las almas humanas", vinculados a la vida del pueblo, hacen firmemente suya la interpretación marxista-leninista de las leyes de la vida social. El espíritu de partido del arte socialista presupone la existencia de un vínculo indisoluble entre el método y la concepción que el artista tiene del mundo, la existencia de un deseo consciente del artista para alcanzar la cima del método del realismo socialista, método que se afirma en la base marxista-leninista de la concepción del mundo. En el arte tendencioso y realista del siglo XIX, la ideología no siempre se reflejaba plenamente en la obra de los artistas; a veces las profundas contradicciones que se daban en la ideología de estos últimos dejaba asimismo huella en sus obras.

La concepción marxista-leninista que tienen del mundo los artistas soviéticos y el método del realismo socialista se influyen recíprocamente en el sentido de facilitar su estudio haciéndolo más profundo y más rico. El carácter de partido comunista como participación *consciente y manifiesta* en la lucha por la edificación del socialismo, sería inconcebible si hubiera honda contradicción entre el método y la ideología del artista. Éste es el motivo por el que los revisionistas niegan con tanta insistencia el nexo entre método y concepción del mundo en la obra del artista y proclaman la "libertad" del primero respecto a la segunda.

Entre los ataques que la estética burguesa dirige al principio del carácter de partido del arte soviético, figura a menudo el argumento de que, según afirman, la literatura y el arte soviéticos han perdido la verdad puramente "humana", humanista, desplazada por la búsqueda de la verdad social. Semejante aserto constituye una burda calumnia contra el arte soviético, ya que es precisamente el principio del carácter de partido del arte socialista lo que asegura que sus obras artísticas sean auténticamente humanistas. Siguiendo este camino, el arte soviético ha contribuido al enriquecimiento del arte mundial con una aportación de inestimable valor plasmando la imagen del nuevo hombre ruso, del luchador por la patria socialista, del edificador del comunismo. Recordemos las imágenes de personas soviéticas del cuadro de Johanson "Interrogatorio de comunistas", las imágenes de obreros en el cuadro de Trufánov "Obreros de los altos hornos", las imágenes de koljosianos en "Trigo", de Iablónskaia, y en "Cena de tractoristas", de Plástov, la imagen de muchacha kirguís en el cuadro "Hija de la Kirguisia soviética", de Chuikov, y muchas otras. En esos trabajos no se da ninguna contradicción entre los sentimientos personales y el deber social. Precisamente, gracias

al desarrollo de la alta conciencia del propio deber social y al sentimiento de que este deber se halla indisolublemente unido al mundo interior, al mundo de los sentimientos individuales, en nuestra sociedad constituye un fenómeno ampliamente difundido el del trabajo heroico. Ello se refleja también en la pintura soviética, cuyas imágenes son hondamente humanistas debido a que en ellas se revela la unidad de lo personal y de lo social. El carácter de partido del arte soviético no entra en contradicción con los principios del humanismo, ya que éste, en el arte soviético, aparece no en su aspecto abstracto, sino como humanismo socialista. A nuestro arte le es ajena toda concepción de lo humano y del humanismo al margen de las clases sociales. El humanismo socialista contribuye a poner de manifiesto en las imágenes de las personas soviéticas su papel social en la lucha y en el trabajo de todo el pueblo. Esto resulta sumamente típico de las obras que acabamos de citar como ejemplos de obras pictóricas que contienen imágenes de personas soviéticas. Si existe hoy un arte antihumanista, es el que se desarrolla bajo la consigna de luchar contra el carácter de partido comunista, el arte del abstraccionismo. Los abstraccionistas eliminan ostentosamente del arte la imagen del hombre, deshumanizan sus obras. Deforman, aniquilan el aspecto humano, lo sustituyen por signos convencionales, por monstruosas manchas sin sentido. La obra de los abstraccionistas carece del sello de la maestría, del profesionalismo. Al examinar sus producciones es imposible adivinar si han sido creadas por artistas caídos sinceramente en error, por cínicos charlatanes o por las contorsiones de un mono. ¿Acaso puede hablarse de humanismo en una obra tan "elevada" y tan "por encima del espíritu de partido"?

Las telas en consonancia con el principio de carácter de partido comunista adquieren rasgos de humanidad y humanismo. Cuanto más elevado es el nivel ideológico del artista, tanto más profundamente se halla ligado éste a los ideales sociales y estéticos del pueblo, tanto más popular y brillante es su lenguaje artístico, tanto más plena y hondamente se refleja lo general humano en los caracteres de las imágenes por él creadas. El arte socialista avanza cada vez más hacia la rutilante expresión de los rasgos humanos del ideal estético, los desarrolla. Al mismo tiempo, el arte burgués, decadente, tiene un contenido cada vez más limitado y estrecho y en él se manifiestan rasgos de antihumanismo cada día más patentes. La crítica formalista ve la hondura de lo humano en la representación de imágenes deformadas de las personas, convertidas en monstruosos espectros, desposeídas de la capacidad de pensar y sentir como sienten y piensan los hombres normales. Refiriéndose al sentido general humano de las mejores obras de arte del mundo, Saltikov-Schedrín afirmó que lo humano, en el arte, se refleja ante todo en su vinculación a la vida, en su carácter tendencioso. "Si las obras de estos escritores (de los grandes literatos. - *Red.*) tuvieron en su época enorme signi-

ficado educativo, si este significado ni siquiera hoy ha perdido su fuerza, el hecho ha de explicarse precisamente en el carácter tendencioso de tales obras, en el hecho de que sus autores no conversaban con el lector sobre quimeras, sino que ponían de manifiesto la dispersión vital y la confusión, bajo el yugo de las cuales ha sufrido y sufre la humanidad"[24].

En el extranjero, quienes crean actualmente imágenes concretas y vivas de las personas, son los neorrealistas (cinematografía progresiva en Italia y Francia, grabados de artistas progresivos italianos, etc.). Pero la limitación del arte neorrealista se muestra, y no poco, en la difusa concepción "general humana" del ideal estético, en el intento de representar la realidad "como es" sin someterla a un juicio valorativo. El arte soviético no se desarrolla al margen del proceso mundial de desenvolvimiento del arte y es natural que asimile con espíritu crítico algunos de los procedimientos de creación del arte avanzado del extranjero, sobre todo en lo que concierne al cine y a la pintura.

* * *

Es sumamente importante el papel del arte y, en particular, de la literatura, para la formación de la cultura socialista, para la elevación de la conciencia de los trabajadores, para su educación en consonancia con el espíritu comunista. No es casual, por tanto, que el Partido Comunista dirija constantemente el desarrollo de la literatura y del arte, que oriente dicho desarrollo. Sin limitar lo que tenga de individual la peculiaridad creadora de los maestros del arte y de la literatura soviéticos, el Partido procura que la obra de los escritores y artistas se halle saturada de ideología comunista y esté a la altura de los intereses que al arte presentan las masas populares. El Partido se esfuerza para que los artistas vean en el arte una empresa de interés estatal y de todo el pueblo puesta al servicio de la revolución y de la edificación socialista.

El Partido se guía invariablemente por esas exigencias del leninismo en lo concerniente a la política en el terreno de la literatura y del arte, parte inseparable de la política total del Partido Comunista del Estado Soviético.

El fundador de la literatura proletaria, Máximo Gorki, fue educado por Lenin como escritor proletario del Partido.

Gracias a la profunda influencia ideológica del Partido, rompió por completo con el futurismo V. V. Maiakovski y, después de haber reflejado en sus obras la grandiosidad de la construcción del socialismo, se convirtió en el poeta más extraordinario de nuestra época socialista.

---

(24) *M. E. Saltikov-Schedrín sobre arte*, pág. 101.

Después de la Revolución de Octubre, la política del Partido en el terreno del arte adquiere carácter estatal y se convierte en parte integrante de la lucha por la victoria del comunismo.

Basándose en las hondas transformaciones económicas del país, en la potencia del Estado proletario, el Partido ha dirigido de manera sistemática el desarrollo de la creación artística. V. I. Lenin dijo que los comunistas "no deben permanecer con los brazos cruzados y dejar que el caos se desarrolle como quiera. Debemos dirigir de manera totalmente planificada este proceso y definir sus resultados"[25].

Al dirigir el proceso de formación del arte socialista, el Partido siempre ha concedido importancia decisiva al contenido ideológico y a la función social del primero.

Una de las medidas principales tomadas por el gobierno soviético para dirigir el arte ya al comienzo mismo de la edificación de nuestro Estado fue el acuerdo —tomado por el Consejo de Comisarios del Pueblo— de erigir monumentos a las personalidades más descollantes de la revolución y de la cultura (abril de 1918). Con ese acuerdo se afirmaba la indisoluble unión del arte con la educación ideológica de las masas, es decir, se llamaba a los artistas a que concibieran los objetivos de su obra con espíritu de partido, socialista. En la resolución del VIII Congreso del Partido "Acerca de la propaganda política y del trabajo cultural en el campo", se indicaba que en el Estado Soviético "no existen formas de la ciencia y del arte que no estén ligadas a las grandes ideas del comunismo y al trabajo infinitamente diverso por la creación de una economía comunista", se advertía que toda la obra de educación (incluida la artística) debe "facilitar la formación de la conciencia y de la concepción del mundo, debe hallarse en estrecho contacto con la propaganda comunista"[26].

En el período de lucha por la victoria del socialismo tuvieron gran importancia para la dirección que del arte ejercía el Partido, las cartas de V. I. Lenin y del Comité Central acerca de las organizaciones de "arte proletario", las resoluciones de los Congresos VIII, XII y XIII, y de las Conferencias XII y XIII del Partido sobre cuestiones de prensa y propaganda, las resoluciones del Comité Central "Acerca de la política del Partido en el campo de la literatura" (1925) y "Acerca de la reestructuración de las organizaciones literarias y artísticas" (1932).

El Partido desenmascaró la esencia reaccionaria de la teoría y práctica de la *Proletkult*, que intentaba poner fuera de la dirección del Partido al joven arte soviético; hizo ver que las voces sobre el nuevo "arte estrictamente proletario" y la actitud nihilista respecto a la herencia clásica, no significaban otra cosa que imitar ciegamente las peores imágenes del arte burgués.

---

(25) *Lenin acerca de la cultura y del arte*, págs. 519, 520.

(26) *El P.C. de la Unión Soviética en las resoluciones y decisiones de los Congresos*, p. I, Moscú, 1954, pág. 451.

Hablando contra los intentos de la *Proletkult* emprendidos para separar de la política el arte, V. I. Lenin subrayó que el arte socialista ha de dar cuerpo no a "ideas especiales", sino al marxismo, y explicó infatigablemente a los intelectuales que en nuestro país todo el problema de la instrucción, "de manera especial en el terreno del arte, ha de estar animado por el espíritu de la lucha de clases del proletariado para alcanzar con éxito los objetivos de su dictadura, es decir, para derrocar a la burguesía, para aniquilar las clases, para eliminar toda explotación del hombre por el hombre"(27).

En su resolución "Sobre la política del Partido en el campo de la literatura" del 1º de julio de 1925, el Comité Central, subrayando el hecho de que en nuestro país "del mismo modo que no se interrumpe la lucha de clases en general tampoco se interrumpe en el frente literario", señaló como una de las tareas más importantes la de consolidar la ideología proletaria entre los escritores. Teniendo en cuenta que "la naturaleza de clase del arte en general y de la literatura en particular se manifiesta en formas infinitamente más variadas que, por ejemplo, en política", el Comité Central del Partido exigió máxima comprensión respecto a los escritores de los grupos sociales no proletarios. Ello no excluía, sin embargo, la necesidad de luchar por la hegemonía de la ideología proletaria entre todos los escritores. La resolución del Comité Central del Partido Comunista de la URSS (bolchevique) realzaba el importante papel de la crítica para la educación ideológica de los mismos. Esta crítica, se decía en la resolución, "debe eliminar de su práctica el tono autoritario en literatura" y, al mismo tiempo, debe "basarse en su superioridad ideológica".

Durante los años heroicos del primer plan quinquenal, el Partido exigía del arte soviético "reflejar de manera mucho más honda y plena el heroísmo de la edificación socialista y de la lucha de clases, la reestructuración de las relaciones sociales y la evolución de los nuevos hombres, héroes de la edificación socialista". El Comité Central llamó especialmente la atención sobre la necesidad de "ampliar la edición de las obras literarias, sobre todo de las que tratan temas políticos de actualidad y van dirigidas contra las influencias burguesas, contra el espíritu acomodaticio y la falta de entusiasmo, etc.".

El Partido orientaba a los artistas, les ayudaba a elegir acertadamente los objetos de representación de mayor interés vital para el pueblo soviético y mayor importancia para la educación política del mismo.

Asestó un golpe decisivo a las tendencias nocivas de diferente tipo en las artes plásticas, la resolución del Comité Central del Partido Comunista de la URSS (bolchevique) "Acerca de la producción de carteles y cuadros" (1931). El mismo año, en la resolución del Comité Central del Partido Comunista de la URSS

(27) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXI, pág. 291.

(bolchevique) "Sobre la literatura infantil" se condenaron de manera categórica las deformaciones formalistas en la ilustración de los libros para niños y se puntualizó cuáles eran los objetivos de los artistas que se dedicaban a la ilustración de los libros. En la resolución señaló el Comité Central la necesidad de mejorar de manera radical la calidad de la presentación de los libros evitando que las ilustraciones desvirtuaran el sentido político de la obra y tergiversaran los objetivos de la educación artística de los niños.

Durante ese período, ocupa el primer plano la lucha contra los grupos de la RAPP y de la RAPJ. El Partido puso al descubierto el ardid de los adscritos a dichos grupos que se presentaban como "marxistas" ortodoxos, reveló la inconsistencia teórica y las perniciosas consecuencias prácticas de la consigna demagógica de tales grupos "por el método dialéctico-materialista en la creación artística", basada en una identificación antimarxista de filosofía y arte y en la negación de la especificidad de la creación artística.

A finales del primer plan quinquenal, nuestro arte contaba ya con muchas figuras de la nueva cultura, socialista, autores de obras de alto valor artístico. La concepción del mundo de la mayor parte de los artistas se hizo auténticamente soviética. Adquirieron más fuerza los cultivadores del arte proletario, a consecuencia de lo cual resultó estrecho el marco de las asociaciones artístico-literarias frenándose así el vuelo de la creación artística. La resolución del Comité Central del Partido Comunista de la URSS (bolchevique) "Sobre la reestructuración de las organizaciones artísticas y literarias" del 23 de abril de 1932, después de acabar con las asociaciones de escritores y de artistas proletarios, agrupó "a todos los escritores que apoyan la plataforma del Poder Soviético y que se esfuerzan por participar en la edificación socialista, en una Unión Única de Escritores Soviéticos". Difícil es sobreestimar el significado de esta resolución, sobre todo si se tiene en cuenta que fue tomada en un período de encarnizada lucha ideológica en el arte soviético. Los grupos de la RAPP intentaban descomponer la literatura soviética desde el interior contraponiendo a los escritores de origen "proletario" los de origen "no proletario", independientemente del contenido ideológico de sus obras. Con su exposición vulgar y trivial de la teoría marxista, tales "investigadores" y "críticos" causaron grave quebranto a la crítica literaria y artística soviética.

Al desenmascarar esas tendencias nocivas en arte, el Partido creó las condiciones necesarias para el ulterior y fecundo desarrollo de la literatura soviética de hondo contenido ideológico.

En 1934 se celebra el Primer Congreso de los Escritores Soviéticos de la URSS. En su saludo al Congreso, en nombre del Comité Central del Partido Comunista de la URSS (bolchevique), A. A. Zhdánov definió la literatura soviética como la más avanzada, la más revolucionaria y la de mayor contenido ideológico del mundo, y exhortó a los escritores soviéticos a crear "obras de elevada maestría de alto contenido ideológico y artístico", a ser

"activísimos organizadores de la transformación de la conciencia de las personas en el espíritu del socialismo".

El Primer Congreso de la URSS de los escritores soviéticos dio forma orgánica a la unión de todos los escritores que apoyaban la política del Partido y del Estado Soviético y que, en la medida de sus fuerzas, procuraban participar en la edificación socialista.

El Comité Central del Partido dedicó mucha atención a los problemas de la crítica. En la resolución "Acerca de la crítica literaria y de la bibliografía", de 1940, al señalar que "el eslabón más débil, actualmente, es el de la crítica literaria", ya que "la mayoría de los críticos no se ocupan de los problemas de la literatura soviética y no influyen sobre la formación de la misma"[28], el Comité Central exigió que se ampliara la actividad de los críticos y que se aproximaran éstos a la vida de la literatura soviética.

Después del victorioso término de la guerra, el pueblo soviético prosiguió con entusiasmo su trabajo creador por la edificación del comunismo.

Las históricas disposiciones del Partido sobre problemas ideológicos en 1946-1948 tenían por objetivo intensificar la intransigencia frente a toda clase de tergiversaciones ideológicas en literatura y en arte, y se convirtieron en un amplio programa de actividad artística en el período del paso del socialismo al comunismo. Las resoluciones acerca de problemas ideológicos proporcionaron a artistas y comentaristas criterios político-ideológicos, artísticos y estéticos de vanguardia. Fueron un nuevo testimonio de lo mucho que valora el Partido Comunista el arte y la literatura soviéticos y de los muchos cuidados y atenciones que dispensa a artistas y escritores orientando invariablemente la creación de unos y otros por el camino del realismo socialista.

La resolución del Comité Central del Partido Comunista de la URSS (bolchevique) acerca de las revistas "Zviezdá" ("Estrella") y "Leningrad", de 1946, atacó severamente la inconsistencia ideológica y la trivialidad en literatura.

Contra las serias deficiencias de la obra de los dramaturgos se tomó la resolución del Comité Central del Partido Comunista de la URSS (bolchevique) del 26 de agosto de 1946 "Acerca de la cartelera de los teatros y de las medidas para mejorarla". En dicha resolución se indicaba que los teatros incluían en la lista de sus representaciones pocas obras de autores soviéticos dedicadas a temas de actualidad. Se sometió a crítica las obras de varios dramaturgos consagradas a cuestiones contemporáneas por su falta de consistencia ideológica y de calidad artística, por representar a las personas soviéticas en forma monstruosamente caricatu-

(28) Resolución del C.C. del Partido Comunista de la U.R.S.S. (bolchevique) "Acerca de la crítica literaria y de la bibliografía. Acerca de la prensa de Partido y soviética". Moscú, 1954, pág. 487.

resca, como si se tratara de personas primitivas e incultas, de gustos y costumbres ramplones. El Comité Central hizo hincapié en el hecho de que tales obras ofrecen una idea errónea y tergiversada de la vida soviética, criticó duramente a los dramaturgos que permanecen al margen de los problemas fundamentales de nuestros días, que desconocen la vida y las necesidades del pueblo, que no saben presentar en sus obras los mejores rasgos y cualidades del hombre soviético.

La resolución del Comité Central del Partido del 4 de setiembre de 1946 acerca del film "Vida plena" sometió a crítica análogos errores en el sector de la cinematografía, errores que alcanzaron singular relieve en la película citada (2ª serie), consagrada al restablecimiento del Donbass después de la guerra, película deficiente en el aspecto político e ideológico y sumamente débil por su calidad artística.

Los principales defectos de este film, típicos asimismo de otros varios films de dicho período, se debían a la falta de aptitud de autores y realizadores para dar un profundo contenido ideológico a la obra cinematográfica, para mostrar de manera verídica y expresiva la vida y la actividad heroica de las personas soviéticas. El desconocimiento de la vida, la falta de escrupulosidad en la preparación del film hicieron que los hombres soviéticos —personajes de la película— fueran presentados con rasgos totalmente impropios de ellos, como personas de poca cultura y de moral endeble.

Las deficiencias ideológicas y artísticas del film "Vida plena" demostraron que algunos artistas, aun viviendo entre personas soviéticas, las conocen mal y no saben representarlas como es debido en las obras de arte.

En 1948, con la resolución "Acerca de las deficiencias en la edición de carteles políticos y medidas para mejorarla" el Comité Central del Partido puso de manifiesto los defectos del cartel político, del arte que tiene mayor carácter de masas entre todas las artes plásticas. El Comité Central exhortó a artistas y editores a que dieran un contenido más hondamente político-ideológico a los carteles, a que superaran rápidamente las limitaciones de temas, la falta de expresión y vulgaridad en el modo de desarrollarlos, el primitivismo en la representación de la vida y del trabajo de las personas soviéticas. En la misma resolución se indicaba que era necesario elevar la calidad artística y poligráfica de las reproducciones.

En la vida artística de nuestro país, constituyó un importante acontecimiento la creación, en 1947, de la Academia de Bellas Artes de la URSS, llamada a asegurar el desarrollo de las artes plásticas soviéticas en todas sus formas a base de aplicar de manera consecuente los principios del realismo socialista y de proseguir el desarrollo de las mejores tradiciones progresivas del arte de nuestros pueblos y, en particular, de la escuela realista rusa. Entre los objetivos ideológicos y artísticos más importantes de la

Academia de Bellas Artes de la URSS, según se hace constar en sus estatutos, aprobados por acuerdo especial del Gobierno, figura el de efectuar una amplia propaganda de las artes plásticas soviéticas y de sus resultados entre el pueblo, así como el de elevar el papel del arte en lo concerniente a la educación comunista de los trabajadores. No es menos seria la misión que tiene la Academia de Bellas Artes de la URSS de luchar contra el formalismo, el naturalismo y otras manifestaciones del arte burgués de nuestros días, contra la inconsistencia ideológica y el apoliticismo en la obra de los artistas, contra las teorías idealistas en el terreno de la estética.

En el desarrollo del arte soviético influyó positivamente la resolución tomada por el Comité Central el 10 de febrero de 1948 acerca de la ópera de V. Muradeli "La gran amistad". Dicha resolución orientó acertadamente el arte soviético en un sentido popular y realista, y contenía una justa crítica de las tendencias erróneas, formalistas, en música. Sin embargo, como se señaló en la resolución del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética del 28 de mayo de 1958 "Acerca de la rectificación de errores en la apreciación de la ópera «La gran amistad», «Bogdán Jmelnitski» y «De todo corazón»", en la resolución de 1948 se formularon ciertos juicios valorativos injustos y duros, sin motivo para ello, respecto a varios compositores soviéticos de talento, lo cual constituyó una manifestación de los rasgos negativos característicos del período del culto a la personalidad.

La rectificación de los errores en la estimación de las óperas citadas y de la obra creadora de algunos relevantes compositores como D. Shostakóvich, S. Prokófiev, A. Jachaturián, V. Shebalín, G. Popov, N. Miaskovski y otros, se reflejó también favorablemente en el sector de las artes plásticas, sirvió de impulso para una valoración más acertada de algunas obras de los pintores y escultores soviéticos.

Para profundizar en los principios relativos al carácter de partido de la obra de los artistas soviéticos fue de gran trascendencia la lucha del Partido Comunista contra la nociva "teoría de la falta de conflictos", la cual obstaculizaba en gran medida la presentación honda y verídica de las contradicciones vitales y de los conflictos en el desenvolvimiento de la sociedad soviética.

Al producirse un debilitamiento de la atención de los artistas por el aspecto ideológico de sus obras, se registraron algunas fallas en sus trabajos y aparecieron en las exposiciones obras grises, sin vida o, por el contrario, abigarradas y chillonas por su colorido, con figuras sin rasgos de carácter típicamente perfilados. En el informe general presentado al XX Congreso del P.C. de la Unión Soviética, N. S. Jruschov, al subrayar los importantes éxitos logrados por el arte soviético, dijo, al mismo tiempo, que "nuestra literatura y nuestro arte van aún en mucho a la zaga de la vida, de la realidad soviética, que son infinitamente más ricas que su reflejo en el arte y en la literatura".

Constituyó una tarea esencial del Partido la dirección de la lucha para seguir fortaleciendo el estrecho e indisoluble nexo de la literatura y del arte con la vida del pueblo. En 1957, se publicó un importante documento que reflejaba la política del Partido en arte: "Por la estrecha vinculación de la literatura y del arte a la vida del pueblo", exposición abreviada de los discursos de N. S. Jruschov sobre problemas concernientes al arte. En dicho documento se señaló la línea fundamental del desarrollo del arte, la cual estriba en que éste, lo mismo que la literatura, ha de hallarse siempre indisolublemente ligado a la vida del pueblo; en dicho documento se dio también una fundamentación circunstanciada de la unidad que constituyen el carácter de partido y el carácter popular del arte socialista.

El documento del Partido instaba a que la literatura y el arte soviéticos pusieran de manifiesto en mucha mayor medida los aspectos positivos de nuestra vida. Se criticó severamente a quienes consideran que la literatura y el arte están llamados a rastrear sólo los defectos, a hablar preferentemente de lo negativo que se observa en la vida y callar lo positivo. Es necesario educar a la gente por medio de buenos ejemplos. La literatura y el arte no han de ser unilaterales, naturalmente; es preciso mostrar también lo negativo, pero no puede admitirse que la vida se refleje como en un espejo curvo, exagerando lo negativo y subestimando lo positivo.

"Nos hemos manifestado y seguiremos manifestándonos decidida e intransigentemente contra la exposición unilateral, poco escrupulosa y no verídica de nuestra realidad en literatura y arte —se dice en este documento—. Estamos en contra de quienes se regocijan rastreando en la vida sólo los hechos negativos y procuran denigrar, difamar nuestro orden soviético. Asimismo estamos en contra de quienes crean cuadros de relumbrón, dulzones, que ofenden los sentimientos de nuestro pueblo, el cual no acepta ni tolera ninguna falsedad"(29).

Al mismo tiempo que exhortaba a los artistas a mostrar más hondamente nuestra vida actual, N. S. Jruschov dedicó mucha atención al problema concerniente a la representación de la imagen positiva del hombre de nuestros días, del constructor del comunismo. En la solución de este importante problema nuestro arte está aún en gran deuda con el pueblo.

En cuanto a la orientación básica de la obra de los escritores y artistas, N. S. Jruschov dijo también en el informe general presentado al XXI Congreso del P.C. de la Unión Soviética: "No hay tarea más noble y elevada que la de nuestro arte: plasmar la heroica proeza del pueblo que construye el comunismo"(30).

---

(29) N. S. Jruschov. *Por la estrecha vinculación de la literatura y del arte a la vida del pueblo.* Moscú, 1957, pág. 25.

(30) N. S. Jruschov. *Acerca de las cifras de control del desarrollo de la economía nacional de la U.R.S.S. entre 1959-1965.* Moscú, 1959, pág. 68.

En el documento "Por la estrecha vinculación de la literatura y del arte a la vida del pueblo", se impugnó la opinión nociva y errónea, que partía del campo imperialista hostil a nuestro régimen, según la cual el arte no necesita de la dirección del Partido y que éste no pudo orientar acertadamente el desenvolvimiento del arte en nuestro país. "Toda la historia de la sociedad soviética —se dice en ese documento— demuestra, sin dejar lugar a dudas, que la dirección del Partido y del Estado, la atención que ambos han prestado a la obra creadora de los artistas y su preocupación por los escritores, pintores, escultores y compositores, han hecho posible los notables triunfos de la literatura y del arte, el florecimiento de la cultura socialista de todos los pueblos de la U.R.S.S. En las resoluciones del Partido concernientes a los problemas ideológicos se han definido las tareas fundamentales y los principios básicos de la política del Partido en el terreno de la literatura y del arte, principios que conservan su vigencia en el presente"(31).

La solícita actitud del Partido Comunista respecto a la literatura y al arte, ha encontrado su brillante expresión en otra serie de documentos en que se concreta la política del Partido respecto al arte durante el último período. Son, los documentos aludidos, los saludos del C.C. del Partido Comunista de la Unión Soviética al Segundo y al Tercer Congresos de los Escritores Soviéticos, el saludo del C.C. del P.C. al Primer Congreso de los Artistas Soviéticos y los discursos circunstanciados y de profundo contenido pronunciados por N. S. Jruschov en el Tercer Congreso de los escritores y en la aldea caucasiana de Veshenska. El Partido ha obtenido magníficos éxitos en la lucha contra el revisionismo en el terreno de la filosofía y de la estética marxista-leninista, en la lucha contra los errores ideológicos de algunos escritores. En su intervención en el Tercer Congreso de los escritores, N. S. Jruschov habló de la necesidad de facilitar el paso de concepciones erróneas a posiciones justas y de principio a todos aquellos que se han equivocado y ahora tienden a seguir el camino acertado. En ese discurso, N. S. Jruschov dedicó de nuevo mucha atención al problema de la relación del escritor con la vida del pueblo, del carácter de partido y popular del arte, determinantes de todo el desarrollo del arte del realismo socialista. "...Estoy por completo al lado de los escritores que muestran la fuerza vivificante de lo nuevo y su triunfo sobre lo viejo. Los escritores que se apoyan con firmeza en fenómenos y procesos reales y concretos de la vida, desean servir a su pueblo, se esfuerzan por crear obras que figuren entre las armas de nuestro Partido"(32).

---

(31) N. S. Jruschov. *Por la estrecha vinculación de la literatura y del arte a la vida del pueblo*. Moscú, 1957, pág. 26.

(32) *"Pravda"* del 24 de mayo de 1959.

La favorable influencia que ejerce la política de nuestro Partido sobre el arte se explica por la misión histórica de vanguardia que esa política cumple, por su hondo carácter de principio y por su espíritu popular.

El que nuestro arte se apoye conscientemente en la teoría más avanzada —el marxismo-leninismo— le ayuda a crear obras de valor ideológico altamente artísticas y veraces, le ayuda a superar las dificultades que el arte encuentra en su camino, a avanzar hacia nuevas cimas del clasicismo del realismo socialista.

## CAPÍTULO III

### ESPÍRITU INNOVADOR Y TRADICIONES

El arte del realismo socialista está completamente vinculado a nuestra época, a la lucha de los hombres soviéticos por la construcción del socialismo y del comunismo. El espíritu innovador de las personas soviéticas, constructoras, por primera vez en la historia, de una sociedad comunista, hace que tenga también carácter innovador el realismo socialista.

Al mismo tiempo, el arte del realismo socialista continúa las mejores tradiciones del arte realista del pasado. A esto se debe el valor que tienen las tradiciones en el método del realismo socialista.

En el arte soviético, desde los primeros pasos de su desarrollo se lucha para resolver con acierto el problema concerniente al espíritu innovador y a las tradiciones. Los distintos principios que con este fin se han aplicado han establecido el límite entre el arte realista cada vez más fuerte y las corrientes formalistas antipopulares, hostiles al realismo socialista.

La recta solución del problema es de enorme trascendencia no sólo para asegurar nuevos éxitos al arte socialista en la Unión Soviética. En no poca medida, predetermina también las vías de desenvolvimiento del arte en todos los países del campo democrático, la obra creadora de los artistas progresivos de todo el mundo.

El problema concerniente al espíritu innovador y a las tradiciones en el arte, se halla indisolublemente ligado a la lucha de las fuerzas democráticas de liberación contra las fuerzas reaccionarias. El formalismo mata al arte apartándolo de las mejores tradiciones del pasado, le impide progresar por el camino de un auténtico espíritu innovador, por el de la creación de imágenes que reflejen verazmente todo lo nuevo y progresivo que surge en la vida.

El indisoluble nexo de las tradiciones y del espíritu de innovación en el arte del realismo socialista, está determinado por nuestra actitud frente a la herencia cultural.

El marxismo-leninismo ha subrayado siempre el valor de la continuidad en el desenvolvimiento del saber humano; ha afirmado constantemente que sólo reelaborando con espíritu crítico lo mejor de cuanto haya sido obtenido por la cultura del pasado es posible progresar, asegurar el avance de las ciencias que versan sobre la naturaleza y de las que tratan de la sociedad.

También antes se manifestaba en el desarrollo del arte realista, el lazo indisoluble que existe entre el espíritu innovador y las tradiciones.

La obra creadora de los artistas de períodos al parecer tan antagónicos como el realismo del siglo XIX, el clasicismo y el romanticismo se hallaba relacionada por un vivo lazo de continuidad.

Sin aprovechar una serie de resultados obtenidos en los períodos precedentes de la historia del arte, nunca habrían podido ser innovadores los períodos siguientes. Las tradiciones aparecen con singular vigor en la obra creadora de quienes cultivan una misma corriente artística.

Para llevar a cabo una labor innovadora, los artistas parten de la experiencia de sus predecesores. A veces resulta que quienes "han preparado" el camino de los artistas de nuestro tiempo, se hallan separados de nosotros por varias generaciones.

No sólo los artistas afectos al realismo se apoyan en las tradiciones del pasado. Posee también sus "tradiciones" el arte nihilista y decadente de los formalistas. Pero las tradiciones de los primeros y las de los segundos son completamente distintas. El realismo conserva, desarrolla y hace avanzar lo mejor y progresivo creado por el arte de las pasadas épocas. El formalismo, embozándose con el ropaje del pseudo espíritu innovador, niega las tradiciones progresivas y defiende las tradiciones atrasadas, reaccionarias, del arte antipopular. Con el lema de "espíritu innovador" se presentaron los formalistas de comienzos de siglo cuando proclamaron su renuncia al arte de contenido ideológico, realista. Pero su espíritu innovador era sólo aparente y externo. En realidad, "ahondaban" y "desarrollaban" la teoría antipopular, surgida muchos años antes, del "arte por el arte". No luchaban contra las tradiciones en general, sino contra las tradiciones realistas, contra las que implicaban una vinculación orgánica del arte a la vida del pueblo. Semejante inclinación hacia todo lo decadente y sin vida, resulta en alto grado evidente en el arte modernista de nuestros días en todas sus manifestaciones: superrealismo, abstraccionismo, "tachismo", etc. El formalismo moderno repite en sus "obras" no sólo lo que a comienzos de siglo hicieron en Rusia "clásicos" del modernismo como Kandinski, Malevich, Kliun y otros, sino que además repite las "experiencias" de los "artistas" cuadrúpedos. En sustitución del asno de Boronal, "pintor de cuadros", de triste memoria, tenemos en nuestros días a la anecdótica mona Betty...

Los "teóricos" del arte modernista y los revisionistas, consideran que las tradiciones del arte realista, raíces tróficas del arte

socialista, no pueden conducir al arte moderno a una "auténtica" innovación.

La innovación realmente auténtica no puede llevarse a cabo sin el nexo vivo y orgánico del arte con la vida, sin reflejar verazmente cuanto de nuevo nace en ésta, sin luchar por el establecimiento de lo nuevo no ya en arte, sino en la vida misma. Y esto no se logra sin aprovechar las tradiciones del arte realista progresivo del pasado y, en primer lugar, del arte democrático ruso de la segunda mitad del siglo XIX. La búsqueda constante de lo nuevo fue un rasgo esencial del realismo ruso de la segunda mitad del siglo XIX, lo mismo que de cualquier otro arte ligado a la vida del pueblo. Los artistas rusos de dicho período, introdujeron en el arte un nuevo mundo de imágenes, temas y asuntos que hasta entonces no habían sido reflejados en obras artísticas. Se inspiraron en el pueblo ruso, en su destino histórico, en su heroísmo y en la dura vida del pueblo sometido al yugo de los explotadores. En sus obras artísticas plasmaron las imágenes de los campesinos rusos, de los obreros, de los intelectuales progresivos, pusieron de manifiesto la belleza moral interior del hombre sencillo, la grandeza de los ideales estéticos del mismo, reflejaron en sus telas la hermosura de su entrañable naturaleza rusa. Este nuevo contenido que irrumpió como caudaloso torrente en el arte ruso exigía romper decididamente con los anquilosados cánones del arte académico; la lucha que en este sentido se empeñó fue encabezada por Stásov. "Todo lo que ha envejecido es horriblemente tenaz —exclamó—, y aunque esté afectado de grave parálisis, permanece inmóvil en su viejo y desteñido sillón volteriano, gimiendo y tosiendo, casi sin mover sus apagados ojos, y no es fácil arrancarle de esta posición de moribunda frialdad"[1].

Los artistas progresivos de la segunda mitad del siglo XIX buscaban los procedimientos artísticos que necesitaban donde quiera que podían encontrarlos. Para reflejar de manera veraz y polifacética la vida de su tiempo, se dirigían a la vida misma, la estudiaban, procuraban comprender las leyes de su desarrollo. Volvían sus miradas a los clásicos del arte realista, rusos y extranjeros, estudiaban sus obras con espíritu crítico y creador; ellos mismos eran audaces descubridores de lo nuevo en el terreno del lenguaje y de la forma artísticos.

Es precisamente esta unión indisoluble entre el espíritu progresivo e innovador y las tradiciones de vanguardia lo que ha heredado el arte soviético del de sus antecesores ideológicos y de creación: los artistas rusos de la segunda mitad del siglo XIX.

En la sociedad socialista la posibilidad de asimilar con espíritu crítico y creador las mejores tradiciones del arte del pasado, se han ampliado enormemente. La atención que se presta a la herencia del pasado, la preocupación por conservarla y estudiarla,

(1) V. V. Stásov. *Obras selectas*. Moscú, 1894, t. I Epígrafe.

son mucho mayores de lo que eran en las épocas precedentes. Al mismo tiempo se han hecho todavía mayores la posibilidad y la necesidad de las innovaciones. La Gran Revolución Socialista de Octubre transformó toda la vida del pueblo y ello ha exigido una renovación, nunca vista, de todo el contenido del arte y de sus formas. La necesidad de innovación ha sido tan grande que algunos artistas y críticos sin honda comprensión marxista de las leyes del desarrollo social, entendían que en arte era necesario volver a comenzarlo absolutamente todo desde el principio, sobre terreno yermo, haciendo caso omiso de las tradiciones cualesquiera que fuesen.

Subjetivamente, tales adversarios de las tradiciones se encontraban a menudo al lado de la revolución y se esforzaban por ayudar al proletariado en la formación de una nueva cultura proletaria. Pero objetivamente su actitud respondía a un nocivo nihilismo burgués y los fervientes "innovadores" sin sentido de la medida, coincidían en realidad con los "innovadores" de lo más retrógado, que rodaban irremisiblemente hacia el callejón sin salida del arte burgués formalista. El Partido Comunista aplicó todas sus fuerzas para poner al desnudo el pseudo espíritu innovador de los formalistas, se alzó decididamente en defensa de la herencia artística clásica y de las mejores tradiciones del arte. El Partido defendió las obras clásicas frente a los atentados de los formalistas; con ello defendió la base del nuevo arte revolucionario.

"Sin comprender con toda claridad que sólo mediante el exacto conocimiento de la cultura creada en el transcurso del desarrollo todo de la humanidad, sólo reelaborándola cabe crear una cultura proletaria, sin comprender esto no podremos cumplir esta tarea —dijo Lenin—. La cultura proletaria no constituye algo salido no se sabe de dónde, no es una invención de las personas que se llaman especialistas en cultura proletaria. Todo esto es absurdo. La cultura proletaria ha de constituir el desarrollo normal de todo el cúmulo de conocimientos que la humanidad ha ido elaborando bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la de terratenientes y de funcionarios"(2).

Desarrollando estas ideas y aplicándolas concretamente al arte, Lenin en famosa conversación con Clara Zetkin, dijo: "¿Por qué hemos de volver la espalda a lo verdaderamente bello y renunciar a ello como punto de partida para el ulterior desarrollo sin otra razón que la de ser «viejo»?(3).

La necesidad de conservar lo verdaderamente bello como "punto de partida para el ulterior desarrollo" constituye una importantísima exigencia presentada por V. I. Lenin en lo que concierne al desenvolvimiento de la literatura y del arte soviéticos. Cuanto más honda y valiosa es la utilización de las mejores tra-

(2) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXI, pág. 262.
(3) *V. I. Lenin acerca de la cultura y del arte*, pág. 520.

diciones del pasado, tanto mayores son las posibilidades del artista para revelar plena y brillantemente los nuevos fenómenos de su tiempo.

El significado innovador de la literatura soviética fue definido con extraordinario acierto por A. A. Zhdánov en el discurso que pronunció en el Primer Congreso de los Escritores Soviéticos.

"No hay ni ha habido nunca una literatura, excepto la soviética —dijo A. A. Zhdánov— que organice o haya organizado a los trabajadores y a los oprimidos en la lucha por el aniquilamiento definitivo de toda explotación y del yugo de la esclavitud asalariada. No hay ni ha habido nunca una literatura que haya elegido como tema de sus obras la vida de la clase obrera y del campesinado en su lucha por el socialismo. No hay en ningún país del mundo, una literatura que propugne y defienda la igualdad de derechos de los trabajadores de todas las naciones, la igualdad de derechos de la mujer. No hay ni puede haber en un país burgués una literatura que ataque sistemáticamente todo oscurantismo, toda mística, todo clericalismo y fetichismo, como hace nuestra literatura.

*Sólo podía llegar a ser, y realmente ha sido una literatura revolucionaria ideológicamente progresiva, la literatura soviética, carne de la carne y sangre de la sangre de nuestra edificación socialista*"(4).

El mismo espíritu de innovación del contenido ideológico y de los objetivos sociales, caracteriza a las artes plásticas soviéticas. Los pintores, escultores y grabadores soviéticos, durante algo más de cuarenta años de su actividad, han creado no pocas obras de arte importantes. Sus imágenes han sido tomadas de la realidad socialista. Reflejan la nueva vida y al nuevo hombre; por esto son innovadoras en su propia base.

Las nuevas ideas y pensamientos de las personas soviéticas, sus nuevos sentimientos, sus vivencias estéticas, todo ello, reflejado por el arte soviético, ha determinado la peculiar estructura emotiva de las imágenes artísticas de nuestro arte, su optimismo, su carácter vital, la brillantez y expresividad de sus telas, etc.

El papel social del arte soviético y su contenido han condicionado los importantes cambios registrados en el carácter de los diferentes tipos de artes plásticas. En la época soviética, han aparecido nuevos tipos de arte, por ejemplo el cartel de agitación política, las denominadas "ventanas de la sátira", auténtica creación de la época de Octubre. La reconstrucción de las ciudades, la construcción del metro, la ejecución de grandiosos edificios ha dado origen a un nuevo tipo de escultura, el relieve temático monumental. Adquiere rasgos específicos la síntesis de diferentes tipos de arte en las construcciones arquitectónicas. La tendencia de los grabadores a expresar en sus obras un gran contenido, que

(4) A. A. Zhdánov. *La literatura soviética como la de mayor contenido ideológico y la más avanzada del mundo*, pág. 8.

no puede circunscribirse en la composición de una sola hoja, ha llevado a elaborar un tipo especial de series gráficas o ciclos consagrados a temas afines entre sí. La vida social de los hombres soviéticos ha conferido singular importancia a las grandes telas, con muchas figuras, destinadas a las luminosas y espaciosas salas de la nueva arquitectura. Esto no disminuye, naturalmente, la importancia de los trabajos "de cámara", los cuadros de caballete a los que se dedican con éxito varios de nuestros pintores.

Los pintores soviéticos tuvieron que aplicar no pocas fuerzas al restablecimiento de géneros como el retrato, la pintura histórica, de batallas y costumbrista, el paisaje, la naturaleza muerta y otros después de los graves daños que sufrieron debido a la "obra creadora" de los formalistas, impugnadores de las mejores tradiciones del arte realista. No bien dichos géneros volvieron a ocupar el lugar que les corresponde, se hizo evidente en su desarrollo la indisoluble ligazón que existe entre las tradiciones y el espíritu de innovación.

En el arte soviético, los géneros artísticos han cambiado mucho en comparación con el arte del pasado. En la pintura histórica, por ejemplo, se registraron serios cambios en virtud de que los propios artistas modificaron su visión del proceso histórico. Los artistas aprendieron a descubrir el gran sentido histórico de los acontecimientos no sólo de un pasado remoto visto desde las altas cimas de los objetivos de hoy, sino, además, de los acontecimientos sociales próximos a nosotros en el tiempo. En consecuencia, el contenido de la pintura histórica se ha enriquecido con temas de tipo histórico-revolucionario, reflejo de los hechos históricos de nuestra época socialista. En la pintura histórica soviética se resuelven de un modo nuevo los problemas concernientes al héroe y al pueblo, al pueblo y al Estado, al jefe y a la masa, el problema de lo elevado, de lo trágico, etc.

Tan innovadores como el género histórico son los otros géneros de las artes plásticas soviéticas.

Este carácter innovador del arte soviético, se manifiesta asimismo de manera esplendorosa en el hecho de que en el arte soviético se han creado posibilidades inagotables para el desarrollo del talento peculiar de los artistas en todas las esferas de su obra creadora. El formalismo no permite que se pongan de manifiesto tales peculiaridades individuales ni las del carácter nacional del artista, dado que borra toda diferencia entre los artistas, los hace esclavos de procedimientos convencionales de representación, sin vida, formales. El carácter individual de los artistas soviéticos se desarrolla libre y plenamente dentro de los límites del método del realismo socialista, que hace posible la rica manifestación de las tendencias personales, del temperamento creador y de las simpatías por los temas e imágenes de la realidad actual y del pasado histórico. El espectador percibe la lozanía y novedad del sentimiento, el encanto de la personalidad del pintor, al contemplar paisajes que se diferencian por el modo distinto que tienen sus autores de ver la naturaleza.

Así, por ejemplo, mientras I. Brodski, que pintó sus paisajes al mismo tiempo que trabajaba sobre telas de carácter histórico-revolucionario y retratos, sentía predilección por el perfil gráfico y en silueta de las ramas y de la copa de los árboles, P. Konchalovski recurría a las amplias manchas pictóricas, decorativamente generalizadoras, en las que de manera veraz y expresiva se representa la forma de los árboles y de otros objetos del paisaje reproducida más bien por el color que por la línea. En los paisajes de Konchalovski el color aparece como una combinación orgánica de infinidad de matices cromáticos que pasan de unos a otros armónicamente. En los paisajes de M. Sarián, en cambio, el color se da sobre todo a base de grandes planos que causan una impresión artística de integridad. La diferencia de procedimientos pictóricos aplicados por cada uno de dichos artistas no excluye su orientación común realista. Asimismo, mientras que G. Nisski, según sus propias palabras, crea los paisajes como impresiones de la naturaleza "compiladas", es decir, formando una sola imagen artística, pese a haberlas recibido en momentos y lugares distintos, A. Gritsái parte ante todo del cuidadoso estudio de las particularidades del trozo dado de naturaleza, en su estado más típico.

Se distinguen por su bien definida personalidad la serie de imágenes y toda la obra creadora de pintores como S. Guerásimov, A. Plástov, P. Konchalovski, S. Grigóriev, V. Serov, T. Iablónskaia y muchos otros.

Cada uno de ellos expone a través de sus obras lo que él mismo ha visto, lo que ha experimentado a su modo, lo que ha vivido, lo que ha meditado; cada uno de ellos ha encontrado sus medios propios para transmitir al espectador, de modo verídico y comprensible, lo que ha visto y sentido. El fenómeno que impresiona al artista es importante no sólo para él personalmente o para un reducido círculo de "entendidos en arte", sino para las amplias masas soviéticas, que edifican el comunismo. En esto radica lo que tienen de vital y trascendente las obras en que la personalidad del artista se revela con plenitud. La importancia del momento subjetivo en la creación del artista, es sumamente grande, dado que todo cuanto éste ha visto en la realidad que le circunda y ha plasmado en sus obras ha pasado por su propia conciencia y por sus sentidos, ha adquirido los rasgos de su concepción personal del acontecimiento dado y de la actitud que ante él mantiene el autor. La brillante personalidad creadora del artista, su talento, imprimen a la obra un sello de singular lozanía, de hecho exclusivo y de novedad. Mas tales rasgos no han de estar en contradicción con la verdad objetiva que posea la representación artística de la auténtica vida.

El espíritu de innovación respecto a la forma de la obra de arte sólo puede ser fecundo cuando es fruto de la investigación encaminada a hallar los procedimientos que permitan expresar de manera más verídica y brillante la realidad de nuestro país so-

viético, y está determinado por el nuevo papel social que desempeña el arte en la vida del pueblo.

El espíritu innovador del arte soviético no está en contradicción con las mejores tradiciones de la maestría del arte realista del pasado; por el contrario, constituye un desarrollo y una profundización de este último. Nada tiene en común con el pseudo espíritu innovador de los formalistas, para los cuales los más extravagantes caprichos de forma constituyen un fin en sí mismo. Ello conduce a los formalistas al absurdo, a la pérdida total de sentido artístico, de valor ideológico y de contenido, es decir, al hundimiento del arte. Los artistas soviéticos han desechado decididamente semejante concepción, nociva y errónea, del espíritu innovador en arte y se han aplicado al estudio fecundo de los artistas del pasado afectos al realismo.

Las indicaciones sobre la necesidad de perfeccionar la propia maestría mediante el estudio de la herencia clásica aparecen como nota constante a lo largo de todas las resoluciones del C.C. del Partido Comunista de la Unión Soviética acerca de la literatura y del arte, en todas las declaraciones y en todos los discursos de los dirigentes del Partido y del Gobierno que han tratado de cuestiones artísticas.

El desarrollo de todos los tipos y géneros de arte soviético, el enriquecimiento de su contenido, la tendencia de los artistas a poner de manifiesto, cada vez con mayor profundidad, la imagen del hombre soviético y de los rasgos típicos de su carácter, hacen cada vez más necesario tomar en consideración la herencia artística del pasado en todos los aspectos, el estudio y el aprovechamiento de elementos y facetas realistas en ella contenidos, poco apreciados hasta ahora por diversas circunstancias.

En la evolución del arte soviético de los últimos años se ha podido observar a veces una concepción más estrecha del problema concerniente a la herencia artística, una limitación artificial del grupo de artistas estudiados, el olvido de la obra de varios relevantes maestros de las escuelas extranjeras de una época más próxima a nuestro tiempo.

El hecho afectaba, por ejemplo, a la apreciación de la obra de algunos de los pintores impresionistas de mayor relieve. Es evidente que sus telas no podrán alcanzar nunca tanta importancia como la que tiene para la pintura soviética la obra de los pintores rusos progresivos del siglo XIX, quienes nos son afines por los procedimientos de su trabajo creador y, además, por su orientación ideológica y por sus rasgos nacionales. Pero no es posible negar en redondo ciertos éxitos formales alcanzados por descollantes pintores afines al impresionismo. Al mismo tiempo que luchamos contra los principios filosófico-ideológicos de los teóricos del impresionismo, no podemos cerrarnos el camino que nos permita aprovechar con espíritu crítico y creador algunos de los resultados de la técnica artística de dicha corriente en pintura. La asimilación de algunos de sus procedimientos utilizados con éxito por dichos artistas para la plasmación realista del mundo

circundante, puede ser útil también a los pintores soviéticos para que reflejen más plenamente los fenómenos de la vida y ello contribuirá a que la personalidad artística de nuestros pintores se manifieste aun con más vigor.

La riqueza de las tradiciones progresivas realistas del arte ruso y de los demás pueblos de la URSS es inagotable. Únicamente después de la Gran Revolución Socialista de Octubre los pueblos de la Unión Soviética han tenido la posibilidad de recoger amorosamente las mejores obras del arte realista del pasado y convertirlas en patrimonio de todo el pueblo. Pero el arte soviético no sólo conserva los mejores resultados del arte de las pasadas épocas; está asimismo llamado a dar una solución nueva, más plena y brillante, a los problemas que plantearon los artistas del pasado.

Al estudiar las obras de otro tiempo, ha de dedicarse singular atención a los cuadros temáticos, a la maestría con que han sido ejecutados. Los hábitos de trabajo que dicha maestría implica se perdieron en gran parte cuando se difundieron en el arte ruso las corrientes decadentistas, antes de la Gran Revolución Socialista de Octubre, y en vez del cuadro temático acabado aparecían en las exposiciones estudios casuales, de pobre concepción y factura gris. Al estudiar las tradiciones de los períodos más brillantes de la pintura rusa, los artistas soviéticos han dado el debido realce al cuadro temático, que se ha convertido en el género fundamental de las grandes exposiciones de pintura.

En el transcurso de los últimos años ha influido favorablemente en el dominio de la pintura y del dibujo por parte de los jóvenes artistas soviéticos el mejoramiento de la enseñanza de las bellas artes. Se ha partido de los métodos de representación de la naturaleza que sirvieron de base a los sistemas de enseñanza artística de los mejores pedagogos rusos, en particular de P. P. Chistiakov. Los jóvenes que salen de las escuelas de bellas artes poseen ahora una preparación profesional más sólida, pueden lanzarse con más seguridad a resolver los grandes y complicados temas de nuestros días al lado de los maestros de la vieja generación.

El vínculo de sucesión que une a los artistas soviéticos con los maestros de las pasadas épocas, es complejo y multilateral. Se manifiesta en la concepción que del mundo tienen los artistas, en su método y en su estilo de trabajo, en sus procedimientos artísticos, en los recursos del "idioma" artístico empleado.

La concepción del mundo que poseen los artistas soviéticos se forma bajo el influjo de su experiencia directa de la vida y de su participación en la lucha por la edificación del comunismo, a la vez que como resultado del estudio de la teoría marxista-leninista.

Para la formación ideológica de los artistas, posee enorme trascendencia el estudio de la obra de los maestros de vanguardia del pasado, de su experiencia de la vida y de su concepción del mundo, de quienes lucharon en pro de sus ideales no sólo por me-

dio del arte, sino, además, con toda su vida. Los artistas de vanguardia de las pasadas épocas eran paladines de los ideales progresivos del pueblo. "...Me parece justo —escribió Kramskói— que el artista sea una de las personas más instruidas y formadas de su época; el artista se halla obligado no ya a saber en qué punto se encuentra ahora el desarrollo, sino, además, a tener su opinión respecto a todos los problemas que inquietan a las personas más relevantes de la sociedad, opinión de mayor alcance y de mayor calado que las predominantes en un determinado momento; además ha de poseer ciertas simpatías por las distintas categorías de fenómenos de la vida..."(5).

Los artistas soviéticos hacen suyas la firmeza ideológica, la ética y la moral de las personas de vanguardia de su tiempo; a los artistas soviéticos los educan sin cesar el Partido Comunista y la realidad de la vida. Sin embargo, los problemas de la ética y de la moral presentan muchas facetas, sobre todo para los artistas jóvenes, bastante más comprensibles y afines vistas en el ejemplo que nos ofrecen las biografías de los artistas de vanguardia del pasado, en cuyos caracteres hay muchos rasgos dignos de imitación por parte de los pintores, grabadores y escultores de nuestros días. Los artistas soviéticos perciben —no puede ser de otro modo— su parentesco espiritual con los mejores de sus predecesores.

Habló con mucho acierto de las tradiciones de la alta personalidad moral del artista ruso, S. T. Konenkov, quien, en uno de sus discursos, dijo: "Para ser intolerantes con el mal debemos ser, ante todo, severos con nosotros mismos. La personalidad moral del artista no constituye sólo un problema ético. ¡El arte exige una salud física y moral a toda prueba! No en vano Chernishevski llamó al artista Alexandr Ivanov uno «de los mejores hombres que hacen bella la tierra»"(6).

La respuesta más acertada a la cuestión de lo que para nosotros tiene más valor en el arte del pasado será la de que, lo más valioso en dicho arte radica en las obras en que se puso de manifiesto con mayor profundidad y plenitud el método realista, en que se reveló de manera más honda y completa el lazo vivo e indisoluble del arte con la vida.

En el proceso de su desarrollo el realismo ha variado. Los artistas del Renacimiento, por ejemplo, introdujeron muchos nuevos elementos en los principios del realismo en comparación con el arte de la Antigüedad clásica; pero el artista soviético encuentra para sí muchos elementos afines y útiles en los dos períodos citados teniendo en cuenta, claro está, lo que hay de históricamente exclusivo en el arte de cada época.

El artista afecto al realismo sabe elegir y valorar en el arte del pasado lo que le es más afín por el espíritu, por la orienta-

(5) *Hablan de arte los grandes artistas*, t. IV, pág. 254.
(6) *"Cultura Soviética"* del 5 de marzo de 1957.

ción ideológica; sabe delimitar los aspectos positivos y progresivos de los que tienen un valor negativo, de los que no pueden fecundar las investigaciones de los artistas del realismo socialista. Para la valoración del arte del pasado poseemos criterios metodológicos firmes y no podemos guiarnos sólo por motivos de gusto subjetivo. De ahí que sean muy certeras las palabras de Iuon al decir que "para elevar la cultura artística del arte soviético, es de suma importancia concretar cuáles son las obras de los clásicos rusos y del occidente con las que en primer lugar han de compararse las soviéticas. El arte clásico de la antigua Grecia y del Renacimiento, los mejores maestros de los siglos XVII, XVIII y XIX y, ante todo, nuestros artistas rusos, de ayer y modernos, pueden proporcionar elementos mucho más importantes para el arte del socialismo que el estrechamente individualista y fragmentario del Occidente en la linde de los siglos XIX y XX"(7). No cabe disentir de la idea de K. F. Iuon en el sentido de que para el arte soviético posee especial significado el ruso progresivo del siglo XIX. En él se encarnaron las tradiciones del arte nacional ruso, que tan allegadas nos son.

Al mismo tiempo, dichas tradiciones están libres de todo exclusivismo nacional. Una de las propiedades características de la obra creadora de los artistas rusos del siglo XIX, radica en el acierto con que éstos, sin perder para nada su fisonomía propia, sus gustos e ideales estéticos, sabían combinar las tradiciones del arte nacional con los mejores resultados del arte realista extranjero, de su tiempo y de épocas pasadas.

"Ninguno de ellos (de los artistas rusos del siglo XIX. - *Red.*) —escribió Stásov— ha creído nunca que, en lo que al arte se refiere, Europa ha producido sólo obras sin chispa y de pocos vuelos: cuanto mayor sea el talento y la inteligencia del individuo, cuanto mayor sea su competencia en cuestiones de arte después de largos años de estudios, de comparaciones, de goce estético y de meditaciones, tanto más apreciará a los artistas verdaderamente grandes —por suerte para la humanidad, no han sido pocos— de los tiempos pasados. Mas ésta no es una razón para creer de manera ciega y servil en todas las glorias artísticas que existen en Occidente (a veces del todo injustificadas) y no atreverse a formarse sobre ellas un juicio propio. En ninguna otra parte de Europa se encontrarán, como aquí, personas que estimen tanto y con más conocimiento de causa no ya a Velázquez, a Rembrandt y, en general, a los holandeses y a los españoles (quienes encuentran especiales resonancias en el alma rusa, en el gusto y modo de ser de los rusos), sino, además, a otros grandes artistas del Occidente; pero sería ridículo exigir de los artistas y críticos de hoy, con la amenaza de una terrible desgracia, una ceguera servil e inescrupulosa respecto a mucho de lo que ha

(7) K. F. Iuon. *Caminos de la pintura soviética.* "Gaceta Literaria" del 15 de noviembre de 1956.

caducado hace tiempo y no resulta ya adecuado al sentir y al pensar, más esclarecido, de nuestro tiempo"[8].

En estas palabras, que caracterizan con mucha precisión la actitud del arte ruso frente al arte universal, se subraya claramente como rasgo esencial del arte realista ruso, el nexo indisoluble entre las tradiciones y el espíritu de innovación.

La atención y el cariño por la herencia clásica resultan aun más característicos para los artistas soviéticos.

El entusiasmo por las tradiciones del arte ruso, entusiasmo común a todos los artistas soviéticos, no exime a ninguno de ellos de estudiar seriamente la obra de los grandes maestros del arte universal, de tomar en consideración, al ejecutar la obra propia, ese hontanar inagotable de maestría.

El pueblo soviético tiene en alta estima y honra la obra de los genios del arte universal. De ello es testimonio el enorme interés de los espectadores soviéticos por las obras de los clásicos de Occidente que figuran en los museos del país, en el Ermitage, en el Museo Pushkin y en muchos otros. El amor de los espectadores soviéticos por las obras del arte clásico de la Europa occidental se reveló con singular claridad durante la exposición —celebrada en Moscú— del valioso tesoro de la Galería de Dresden, salvado por el Ejército Soviético. De nuestro cariño y de nuestra atención por el arte del pasado, habla asimismo el carácter popular que entre nosotros adquiere la conmemoración de fechas relacionadas con la vida de los artistas occidentales, como Rembrandt y Leonardo da Vinci, a la par de las fechas conmemorativas consagradas a los artistas rusos como Repin, Súrikov, Briulov, Ivanov y otros.

La fructuosa influencia de las tradiciones del arte clásico se deja sentir no sólo en el aumento general de la maestría de los artistas soviéticos, sino, además, en la persistencia de ciertos rasgos estilísticos de los maestros del pasado en la obra de varios pintores, escultores y grabadores soviéticos.

El estudio de la herencia de los grandes artistas rusos afectos al realismo ha enriquecido la obra de los pintores soviéticos. A ello ha contribuido el hecho de que entre nuestros artistas, hubiera muchos de la vieja generación que conservaban vivas las tradiciones del arte realista ruso del siglo XIX. Pintores como N. Kasatkin, A. Arjípov, M. Nésterov, V. Bakshéiev, I. Grabav. K. Iuon, A. Rilov, V. Meshkov, I. Brodski, G. Goriélov, M. Grékov, A. Moravov, A. Guerásimov, B. Johanson y muchos otros —activos participantes en la formación del arte del realismo socialista— fueron discípulos de los grandes maestros del realismo ruso. A la vez que introducían en el arte soviético las mejores tradiciones de los artistas rusos del siglo XIX, las completaron, les dieron mayor profundidad, en consonancia con los nuevos objetivos que ante sí tiene el arte de la época soviética.

(8) V. V. Stásov. *Obras selectas*, t. II. Moscú, 1937, pág. 359.

No es difícil ver, por ejemplo, la tradición repiniana en muchas de las obras de B. Johanson, especialmente en su magnífico cuadro "Interrogatorio de comunistas". En este cuadro, junto con la extraordinaria fuerza con que se refleja la materialidad de los objetos representados, junto a la armonía del colorido, a la precisión y a la expresividad del dibujo, se percibe la impronta de los principios de composición sostenidos por Repin, principios que se infieren por entero de la lógica del acontecimiento que se desarrolla. La tradición repiniana se nota en este cuadro, en el relieve de los tipos y caracteres de las personas representadas, en la fuerza de la generalización creadora de sus imágenes; se manifiesta en la aptitud para descubrir en un solo acontecimiento los rasgos típicos de una época entera, para expresar las ideas de vanguardia y los afanes del pueblo. Mas, todas estas particularidades de la pintura de Repin han sido hondamente reelaboradas por el artista en concordancia con el método del realismo socialista.

Se nota asimismo la tradición próxima a la de Repin en los retratos que su discípulo G. Goriélov hizo de notables fundidores de la fábrica "La hoz y el martillo"; al representar en sus cuadros, con precisión y veracidad, los rasgos externos de esos trabajadores de vanguardia de la sociedad socialista, Goriélov supo poner de manifiesto la belleza de la personalidad moral de sus modelos, la riqueza de su vida espiritual. Se percibe esa tradición en la simpatía interna que el artista siente por el hombre a quien retrata.

El sentimiento de respeto absoluto hacia el hombre, hacia las cualidades espirituales del hombre —la mejor faceta de los retratos de Repin— ha encontrado su ulterior desarrollo en la obra de varios pintores y escultores soviéticos.

En el cuadro de A. Bubnov sobre el tema histórico "Amanecer en el campo de Kulikovo" resuena dignamente la tradición de Vasnetsov. Se revela ésta en la estructura épica de toda la obra, en la profundidad con que ha sido comprendida y representada la época histórica, en las imágenes de los personajes y en el sentido que el artista confiere al paisaje. La combinación de elementos épicos y elementos líricos era característica de los cuadros históricos de V. Vasnetsov. El estudio de tales recursos de creación propios de un gran maestro de la pintura histórica, permite a Bubnov alcanzar una maestría más perfecta al plasmar en sus cuadros el pasado heroico del pueblo ruso.

S. Chuikov debe mucho de su formación artística al estudio que ha realizado de la pintura paisajista de A. Ivanov; ello le ha permitido alcanzar notables éxitos con sus cuadros dedicados a la naturaleza de la Kirguisia Soviética. "En este período —cuenta el artista refiriéndose a los años de esfuerzo para superar las nocivas influencias formalistas que sufrieron los alumnos del

VJUTEMAS(*), cuyo plan de estudios no terminó— el pintor que más me impresionaba era Súrikov. Más tarde, a la veneración que por él sentía, se unió mi veneración por A. Ivanov, quien crecía a mis ojos de año en año, sigue aún creciendo y sin duda seguirá creciendo infinitamente como uno de los pintores más geniales de todos los tiempos y pueblos. Es muy probable que mi creciente interés por la obra de A. Ivanov se debiera también a que los motivos preferidos de sus paisajes en mucho recuerdan la radiante naturaleza de Kirguisia"(9).

En el cuadro del joven pintor ucraniano G. Mélijov "T. Shevchenko en casa de K. P. Briulov", se percibe la influencia de la pintura de este último y de los pintores realistas ucranianos del siglo XIX.

Estos hechos caracterizan la tendencia general de los artistas soviéticos de vanguardia a asimilarse firmemente todo cuanto hay de valioso en el arte ruso del pasado.

El método creador del arte realista no carece nunca de matiz subjetivo, pese a que conserva sus caracteres generales. En esto radica una de las diferencias esenciales entre el método científico y el método artístico. Ésa es la razón de que al hacer suyos los resultados del arte del pasado, el artista de nuestros días sufra inevitablemente la influencia del artista por el que siente preferencia. El hecho resulta especialmente notorio en la obra de los artistas jóvenes, quienes suelen pasar por un período "imitativo" en su desarrollo. Esta imitación es por lo común perfectamente legítima en la obra del joven artista. Durante cierto período, éste lo ve todo como con los ojos del maestro que le entusiasma, e intenta pintar siguiendo los procedimientos del mismo; después, a medida que va acumulando experiencia de la vida, va formando su gusto, su manera propia de enfocar la imagen artística, sus propios procedimientos de expresión. "He aquí mi opinión: es preciso aprender no sólo de un clásico —escribió A. M. Gorki—, sino hasta del enemigo si es inteligente. Aprender no significa imitar algo, sino asimilarse procedimientos de maestría. Dominar un procedimiento de trabajo, no significa de ningún modo aferrarse a él para toda la vida; hay que empezar a trabajar y el propio trabajo comenzará a enseñarte, y esto lo sabe cualquier trabajador. Si el aprendizaje se redujera a la imitación, no tendríamos ciencia ni técnica, ni la literatura habría alcanzado la perfección que resulta también obligatoria para los jóvenes escritores. Hay algo de cómico en el miedo a que se estudien los clásicos, como si se temiera que alguno de ellos agarrara al alumno por la pierna y lo arrastrara a su tumba"(10).

---

(*) VJUTEMAS: Escuela Superior de Artes y Oficios de Moscú (1921-1926). *(N. del t.).*

(9) *Maestros de las artes plásticas soviéticas. Pintura.* Moscú, 1951, pág. 560.

(10) M. Gorki. *De literatura,* pág. 60.

La experiencia de los maestros adquiere un nuevo matiz subjetivo en la obra de los discípulos y seguidores de talento que no se vuelven de espalda a la vida; se convierte para éstos como en experiencia personal propia. Semejante proceso, naturalmente, sigue un curso distinto para cada artista, y el período "imitativo" no siempre adquiere el mismo relieve.

Ahora bien, si como resultado de la imitación de los procedimientos creadores de los maestros del pasado o de nuestros días, la propia personalidad del artista queda como borrada por entero, si el estadio de "imitación" se prolonga indefinidamente, tendremos plenos motivos para hablar de remedo extraño al arte realista, de estilización que aparta de la vida.

Los artistas soviéticos han de evitar tanto la actitud nihilista respecto a la herencia clásica del pasado —propia de los pseudo innovadores formalistas— como la copia servil del arte viejo, al modo de los estilistas imitadores que han perdido todo sentido de actualidad. El carácter falsamente tradicional de los que se apartan de las tareas vitales de la actualidad es tan nocivo para el arte soviético como el falso espíritu innovador de los formalistas.

La base de la imagen artística ha de sernos dada siempre por la auténtica realidad viva, no por las obras de arte creadas por otras personas, aunque sean éstas geniales artistas. Ya Leonardo da Vinci decía que quienes buscaban su inspiración en las obras de otros artistas y no directamente en la vida, no eran más que nietos de la naturaleza. Ejemplo patente de semejante falso espíritu tradicional en arte, lo hallamos en la obra de algunos pintores del "Mundo del arte"(*). Refugiándose en el pasado, algunos de los artistas de ese grupo procuraban mantenerse al margen de la actividad revolucionaria que amenazaba de muerte el dominio de las clases explotadoras, de cuya ideología se hacían intérpretes. Semejante imitación estilística y "quimera retrospectiva" —no compartida ni mucho menos por todos los miembros del "Mundo del arte", dicho sea en honor a la verdad— no puede encontrar terreno abonado en nuestro arte; no obstante, algunas de sus supervivencias apuntan, a veces, en la obra de ciertos artistas soviéticos.

Por más que nos cautive la obra de un artista lejano en el tiempo o próximo a nosotros, no es posible reproducirla. Pese a que el descollante pintor soviético V. Iákovlev en su obra llegó a descubrir muchos "secretos" del arte de los grandes flamencos, alcanzó sus éxitos más notables con aquellos de sus cuadros en que los procedimientos de la pintura clásica aparecen orgánicamente reelaborados y por entero subordinados a temas contemporáneos y a la percepción artística moderna de la realidad, y no con los cuadros en que quería ser sólo flamenco.

---

(*) *Mundo del arte* ("Mir iskusstva"): revista de arte ilustrada de tendencia decadente y reaccionaria. Era órgano de una agrupación del mismo nombre (1899-1904). (*Nota del t.*).

El término de "estilización" posee entre nosotros varios significados. Lo empleamos cuando el artista "estiliza" la representación, es decir, cuando le confiere cierto carácter convencional, cierto laconismo, para expresar con mayor brillantez su concepción creadora. Desde este punto de vista, los objetos de la naturaleza, por ejemplo, los árboles se hallan "estilizados" de manera distinta en los cuadros de Nisski, de Sarián, de Meshkov, de S. Guerásimov y otros. Semejante "estilización" en aras del propio estilo, si no se transforma en una monstruosa deformación, se da en pintura y no contradice al realismo, pues se halla por entero subordinada al propósito de reflejar la naturaleza en sus manifestaciones típicas. El pintor se enfrenta con problemas de "estilización" cuando trata de temas históricos y quiere expresar el espíritu de la época en que se inspira mediante la representación del ambiente y de los objetos de la vida cotidiana. Pero existe otra estilización, la que pretende remedar el estilo individual de un viejo maestro asimilándose los rasgos externos del estilo de una época que no es la propia. Semejante remedo o imitación, siempre resulta artísticamente estéril. En su desenvolvimiento, el arte avanza, no se repite nunca. Ya lo observó Marx respecto al arte griego al decir de él que conserva para nosotros "el valor de norma y de modelo inaccesible". Pero es imposible hacerlo renacer completamente, pues en su origen se hallaba ligado a determinadas formas sociales de desarrollo. Cuando ahora se encuentran en las exposiciones, obras que imitan adrede estilos de otras épocas, provocan una impresión de anacronismo. Es más: las telas —a veces figuran en las exposiciones— que imitan mecánicamente a los grandes pintores de nuestros días, por ejemplo, a Sarián, a Deineka, a Konchalovski y a S. Guerásimov, siempre nos desilusionan. Por bien que alguien imita a Konchalovski, no llegará a pintar mejor que éste mismo en su manera y no pasará nunca de ser un "pequeño Konchalovski". Sólo se puede llegar a ser un gran pintor trabajando al modo propio, y esta afirmación no puede interpretarse como actitud nihilista respecto a las tradiciones artísticas ni como una negación del importante y serio aprendizaje que ha de hacerse estudiando las obras de los maestros más descollantes del pasado y de la actualidad.

Por otra parte, el afán de originalidad no ha de convertirse en un fin en sí mismo. La búsqueda de la originalidad por ella misma es una característica propia del arte burgués decadente, con su tendencia al autobombo y a las sensaciones baratas. A. M. Gorki mostró de manera convincente la vacuidad ideológica y la esterilidad de semejante espíritu de originalidad. Éste "forma parte de los inquietos cultivadores del arte de la palabra —escribió Gorki acerca de uno de los literatos modernistas— que buscan incesantemente nuevas formas con qué expresar sus sensaciones. Las buscan, pero raras veces las encuentran, pues la búsqueda de nuevas formas —«torturas de la palabra»— no obedece siempre, ni mucho menos, a las exigencias de la maestría, a la preocupación

por el vigor y la fuerza convincente, persuasiva, sino que, por lo común, se deben a un deseo de subrayar la propia individualidad, a mostrarse —cueste lo que cueste— de modo distinto a como son los cofrades de trabajo. Por esto suele ocurrir que el escritor, al trabajar, piensa sólo en cómo van a leerle los literatos y los críticos, y se olvida de los lectores"(11).

Lo mismo puede decirse de los artistas que en su afán de originalidad, se olvidan de los espectadores, del pueblo, y se orientan hacia un reducido círculo de iniciados y estetas.

Éste era, precisamente, el carácter de los trabajos que los abstraccionistas polacos presentaron en la exposición de los países socialistas celebrada en Moscú en 1959. También va dirigido a un círculo reducido de estetas algún que otro trabajo —por suerte, poco numerosos—, con ribetes de estilización y esteticismo, que aparece a veces en nuestras exposiciones. Pero este círculo de estetas "iniciados" se hace cada vez menor y en nuestra cultura socialista la originalidad por la originalidad misma, ha perdido hace ya tiempo, en arte, todo el terreno.

En algunas ocasiones, el artista intenta ser "original" procurando asimilarse la originalidad de corrientes artísticas que ya han dado de sí cuanto de ellas podía esperarse y que están olvidadas desde hace mucho. En este caso se presenta como innovadora la imitación franca o encubierta y a veces incluso el trazo manido, archivisto.

Por desgracia ejemplos de este tipo se encuentran también en nuestras exposiciones, en particular en la obra de algunos jóvenes artistas, quienes de súbito "descubren" y comienzan a imitar las obras de autores que de ningún modo pueden ser entendidos como afines a nuestra época. Se trata, por lo común, de autores olvidados precisamente porque nada hay en ellos que responda a los gustos estéticos del espectador de nuestros días. Es evidente que el artista puede llegar a ser original y personalísimo en su obra cuando en vez de preocuparse por la originalidad procura reflejar la verdad de la vida, que no se repite nunca.

"¿Qué significa asimilar nuestra herencia y, en particular, la del maestro predilecto? —pregunta Johanson—. Esto significa, en primer lugar, comprender qué era lo que le impresionaba en la naturaleza, cómo razonaba en el proceso de su trabajo creador, en el proceso de la ejecución del cuadro, acerca de los problemas de maestría que el modelo le planteaba y cómo los resolvía prácticamente. En una palabra, conservándose a sí mismo, conservando lo que haya de propio en cada uno, es necesario comprobar personalmente frente al natural la sabiduría secular de los valores acumulados, de los hallazgos hechos por los grandes artistas de todos los tiempos y pueblos. Eso será, entonces, tu propia teoría de la maestría y en la práctica eso será tu lucha directa por

(11) M. Gorki. *De literatura,* pág. 581.

dominar la naturaleza. Por este camino llegarás a ser tú mismo"[12].

En los procedimientos y recursos de la representación artística de la realidad, que cambian en cuestiones de detalle cuando cambia el contenido del arte, existen muchos elementos que pueden permanecer inmutables pese a que el contenido ideológico del arte haya variado. Así, los escritores utilizan el idioma —material de la literatura— para expresar ideas de distinto contenido y para describir imágenes de caracteres por completo diferentes.

Elementos afines al lenguaje en literatura se dan asimismo en otros tipos de creación artística, por ejemplo en la música, en la pintura, etc. Gracias a ello, la posibilidad de asimilarse, en un proceso de ininterrumpida continuidad, los procedimientos y recursos para la representación artística de la realidad, es mucho mayor en la esfera de las ideas artísticas, de las imágenes, etc.... En los procedimientos de ejecución realista acumulados por el arte universal, el artista contemporáneo encuentra un inagotable cúmulo de valores. Es tan grande esa riqueza, que el artista puede ser siempre nuevo al estudiar la vida que le rodea. El tesoro acumulado se renueva sin cesar gracias a la obra creadora de los artistas contemporáneos, se hace aun más variado y rico. Pero la búsqueda de innovaciones en el lenguaje del arte tiene sus límites. El artista que pretende ser absolutamente innovador corre el peligro de no ser comprendido por los demás y, de este modo, en su obra creadora puede encontrarse separado del pueblo.

Quien se separa del pueblo por el lenguaje, por la forma de su arte. se separa también de él, inevitablemente, por el contenido de la obra y ello conduce a una degradación completa del arte, a su degeneración, como lo atestigua la experiencia del modernismo actual.

Los mejores resultados del arte del pasado han de alcanzar nueva vida en el arte socialista contemporáneo, han de ser incorporados a una nueva síntesis, única y más elevada en el sentido ideológico y artístico, después de haber establecido una interacción constante entre las mejores tradiciones del viejo arte, críticamente asimilado, y la obra artística del presente.

Los artistas soviéticos al desarrollar nuestro arte y al asimilar la maestría de los clásicos, dan cuerpo a la magnífica tesis de Lenin: "Conservar la herencia no significa de ningún modo limitarse a ella..."[13].

Aprender de los clásicos significa elevarse a su altura en lo tocante a la comprensión del valor artístico e ideológico de la obra de arte.

Pero, al estudiarlos, el artista soviético debe saber tomar de ellos precisamente lo que resulta útil para expresar su propia idea

---

(12) B. V. Johanson. *Por la maestría en pintura.* Moscú, 1952, pág. 65.

(13) V. I. Lenin. *Obras*, t. II, pág. 494.

artística, lo que es próximo y afín a su concepción artística del mundo, saturada del espíritu de la edificación del comunismo.

El estudio a fondo de la experiencia artística de los clásicos, la capacidad para reelaborarla con un espíritu crítico en consonancia con las nuevas tareas del arte, abre ante los artistas soviéticos amplios horizontes de creación, les ayuda a reflejar más hondamente la realidad y contribuye a que se revelen con mayor brillantez las bases en verdad innovadoras del arte socialista.

## CAPITULO IV

### CARÁCTER MULTINACIONAL DEL ARTE SOVIÉTICO

Del carácter multinacional del Estado Soviético se sigue una de las particularidades más importantes de la cultura y del arte socialistas soviéticos: la cultura soviética es multinacional por su forma y socialista por su contenido.

La victoria de la Gran Revolución de Octubre en nuestro país, la política leninista de amistad de los pueblos han dado una brillante solución al problema nacional, han permitido acabar de una vez para siempre con la opresión nacional, con la desigualdad económica y cultural, con la explotación y la esclavización de los pueblos débiles por otros más fuertes, han hecho posible el renacimiento nacional de los pueblos anteriormente sojuzgados, con independencia del nivel alcanzado por éstos en su desarrollo, han creado una base firme para la colaboración fraternal entre los pueblos y su interayuda creadora.

En nuestro país se han formado naciones nuevas, socialistas, diferentes, por los principios mismos en que se sustentan, de las naciones viejas, burguesas, tanto en lo que concierne a su composición de clase social y a sus rasgos espirituales como en lo tocante a los intereses y aspiraciones político-sociales. Son naciones mucho más coherentes y vitales que cualquiera de las naciones burguesas.

Es propio de las naciones socialistas poseer un elevado patriotismo, en el cual se combinan armónicamente las tradiciones nacionales de los pueblos y los intereses generales, vitales, de los trabajadores todos de la Unión Soviética. El patriotismo soviético no separa, sino que, por el contrario, cohesiona a todas las naciones y nacionalidades de nuestro país en una misma y fraternal familia. En esto radica la base de la amistad indestructible y cada vez más sólida entre los pueblos de la Unión Soviética, el continuado ascenso en el desenvolvimiento de sus culturas y de su arte.

Nuestra gran época de edificación del socialismo y del comunismo es la época del florecimiento y renacimiento de las cultu-

ras y de las artes de los pueblos soviéticos, nacionales por su forma, socialistas por su contenido.

La cultura soviética de las naciones nuevas, socialistas, es una por su contenido, es socialista; ha sido engendrada por una base nueva, socialista; refleja la ideología de la sociedad soviética, la indestructible amistad entre los pueblos, la unidad moral y política de nuestra sociedad, saturada del espíritu de patriotismo y de internacionalismo proletario; es la cultura del humanismo socialista, nacida de la gran revolución cultural llevada a cabo sobre la base de las victorias del socialismo en nuestro país, victorias de trascendencia histórica mundial.

La cultura soviética es multinacional; de ahí que sea una ley de su desarrollo el florecimiento de las culturas de todas las naciones y pueblos miembros de la Unión Soviética, su enriquecimiento recíproco, su ayuda mutua, la lucha por una causa común.

El Partido nos enseña que el internacionalismo, en arte, no se da como consecuencia del menoscabo y del empobrecimiento del arte nacional, sino que surge donde éste florece. No es posible ser un internacionalista auténtico y consecuente si no se respeta y no se quiere al propio pueblo.

A la luz de estas indicaciones del Partido, resulta evidente hasta qué punto son hostiles a la cultura socialista las obras tanto del nacionalismo burgués como del cosmopolitismo que pretenden arrancar el arte de los pueblos soviéticos de sus propias tradiciones nacionales, que reclaman la fusión de las culturas nacionales de los pueblos soviéticos con la cultura "universal", lo cual significa, en realidad, capitular ante la ideología burguesa.

El aniquilamiento del yugo nacional, la consolidación de los vínculos fraternales que unen a los pueblos de nuestro país, la franca colaboración entre ellos en aras de la edificación socialista, han dado origen a un vigoroso renacimiento nacional de las naciones antes sojuzgadas en nuestro país, a un extraordinario avance de sus culturas y artes nacionales.

Para todas nuestras repúblicas, para todos los pueblos de la URSS, los años de Poder Soviético han sido de auténtica revolución cultural.

Muchas de las naciones y nacionalidades que antes de Octubre carecían de escritura propia, la han adquirido en la época soviética. En todos los pueblos se desenvuelve impetuosamente la literatura en sus lenguas nacionales. Pueblos que, antes de la Revolución, desconocían muchos tipos de arte profesional, poseen ahora su teatro, su música, su cinematografía, su pintura, su escultura y su arquitectura. En cada república, en cada nación, han surgido numerosos grupos de intelectuales notables en la esfera de la ciencia y del arte, con figuras que gozan de merecido renombre en toda la Unión Soviética y en el mundo.

La Revolución de Octubre, la política nacional leninista de nuestro Partido, despertaron las inagotables fuerzas creadoras de cada pueblo. Todo el mundo ha sido testigo de lo que son capaces

de hacer pueblos no hace mucho atrasados e ignorados, después de haber adquirido la libertad y la independencia.

Día a día va haciéndose más importante y diversa la aportación de cada uno de los pueblos de nuestro país al tesoro común de la cultura socialista. Los artistas de las repúblicas soviéticas compiten entre sí, con espíritu creador, en la formación de la cultura comunista.

Bardos como el kazajo Dzhambul y el daguestano Stalski —dos eximios creadores de la epopeya popular de nuestra época— son conocidos y tenidos en alta estima por todos los pueblos de nuestro país.

A la par de pintores, escultores y grabadores rusos como V. Bakshéiev, K. Iuon, A. Guerásimov, S. Guerásimov, B. Johanson, P. Konchalovski, M. Nésterov, B. Grékov, A. Plástov, V. Mújina, S. Konenkov, M. Manizer, N. Tomski, E. Vuchétich, los Kukriniksi y D. Shmárinov, son famosos en toda la URSS los cuadros y dibujos de los artistas ucranianos M. Jmelko, T. Iablónskaia, S. Grigóriev, los trabajos de los descollantes maestros de Bielorrusia V. Vólkov y Z. Azgur, las esculturas y las telas de los georgianos I. Nikoladzé, I. Toidzé U. Dzhaparidzé, los trabajos de los pintores armenios M. Sarián, G. Guiurdzhán, A. Sarksián, N. Nikogosián, las telas y esculturas de los azerbaidzhanos M. Abduláiev, F. Abdurajmánov, los cuadros de los uzbekos A. y L. Abduláiev, U. Tansikbáiev; los cantantes de la Kirguisia Soviética S. Chuikov y G. Aitiev, el pintor y grabador kazajo A. Kastéiev, el pintor buriato T. Sampílov y de muchos otros.

La participación de los artistas de todas las repúblicas en las exposiciones de la URSS sirve de intercambio de experiencias entre los maestros de diferentes nacionalidades, contribuye al florecimiento de nuestra cultura multinacional.

Para el desenvolvimiento del arte de las repúblicas nacionales posee singular importancia la ayuda del gran pueblo ruso. Los pintores, escultores y arquitectos rusos prestan sistemático apoyo al arte de las repúblicas hermanas. La ayuda del pueblo ruso, con sus riquísimas tradiciones de arte realista progresivo, desempeña un considerable papel en el rápido crecimiento de las culturas nacionales, pues sólo el arte realista permite reflejar de manera completa y multilateral en imágenes artísticas la vida y los anhelos de cada pueblo.

Los viajes de pintores rusos, miembros de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria(*), N. Kótov, B. Iákovlev, S. Riaguina, B. Johanson y S. Kárpov a las repúblicas del Asia Central y Transcaucasia entre 1920 y 1930, los frecuentes viajes en misión de estudio de los artistas rusos más notables a las repúblicas hermanas en los años subsiguientes así como el trabajo habitual en diferentes centros de diversas repúblicas por

(*) Existió desde 1922 hasta 1932 (en 1928 se transformó en Asociación de Artistas de la Revolución); fue la organización de artistas soviéticos más influyente hasta 1932. (*N. del t.*).

parte de pintores rusos como P. Benkov y P. Bure en Uzbekistán, S. Chuikov en Kirguisia, S. Vólkov y M. Kerzin en Bielorrusia, M. Begliarov en Turkmenia, la obra de E. Lansere en Georgia, han constituido un importante factor en el desenvolvimiento de la pintura nacional de las repúblicas, especialmente en aquellas en que la pintura realista de caballete no existía antes de la Revolución, como ocurría, por ejemplo, en las repúblicas del Asia Central.

Tenemos un magnífico ejemplo de la ayuda fraternal de los escultores rusos a las repúblicas de la Unión Soviética, un importante eslabón de la interayuda creadora de los artistas del País Soviético, en la erección de monumentos a miembros notables del Partido Comunista y del Estado Soviético, así como a las figuras de vanguardia de la cultura del pasado, en las capitales y ciudades más importantes de las repúblicas hermanas (monumento a V. I. Lenin, obra de I. Shadr, en la central hidroeléctrica de Zemo-Avchalsk, en Georgia; monumento a V. I. Lenin, de S. Merkúrov, en la capital de Armenia; monumento a T. Shevchenko, de M. Manizer, en Járkov; monumentos a los notables jefes militares soviéticos Batutin, en Kíev, según proyecto de E. Vuchétich, y Cherniajovski, en Vilnius, de N. Tomski, etc.). Ejemplos análogos de colaboración y ayuda mutua podrían aducirse en lo tocante a otras artes, en arquitectura, música, teatro y literatura. Magnífico fruto de la feliz colaboración entre el notable arquitecto ruso A. Schúsev y los artistas uzbekos es el teatro Navoí de ópera y ballet, en Tashkent. A base de una colaboración semejante, en la que participan artistas excelentes en el cultivo de las artes populares, se han creado los espléndidos pabellones de las repúblicas hermanas en la Exposición Agrícola de la Unión Soviética.

Una de las formas más importantes en que se manifiesta la ayuda del pueblo ruso al desenvolvimiento de la cultura de las repúblicas hermanas consiste en la preparación de artistas de cada nación en los institutos de bellas artes de Moscú y Leningrado, donde los maestros rusos de mayor relieve comparten su experiencia creadora y su saber con los artistas jóvenes, les proporcionan una alta técnica realista que les permite reflejar, profunda y verídicamente, la vida de su propio pueblo, la vida de su república.

En el desarrollo del arte de las repúblicas de la Unión Soviética, desempeña un papel enorme la herencia realista de los maestros rusos del siglo XIX. Las obras de Repin y Súrikov, de Serov y Levitán, de Kiprenski y de Briulov constituyen un riquísimo tesoro del que sacan muchos conocimientos los artistas de nuestras diferentes naciones; en esas obras encuentran magníficos ejemplos del servicio que el arte presta al pueblo, ejemplos de elevado contenido ideológico y de perfecta maestría profesional.

Cada uno de los pueblos de la Unión Soviética contribuye con su aportación propia y de caracteres exclusivos, al desenvolvimiento del arte socialista. La peculiaridad nacional de la cultura se revela en el lenguaje, en el reflejo de la vida y de los intereses del pueblo en la etapa dada de su desarrollo, en la expresión de los caracteres psíquicos del pueblo, en la utilización de las tradiciones nacionales, de la experiencia histórica acumulada por el pueblo de la correspondiente nacionalidad.

Para comprender y apreciar rectamente la peculiaridad nacional de un determinado artista o de una obra de arte, es necesario poner en claro en qué medida y con qué profundidad trascienden en la obra estudiada la vida y las necesidades espirituales del pueblo dado.

Cuando se trata de la forma nacional en pintura y escultura se ha de tener en cuenta lo que dicha forma posee de específico por el carácter mismo de la imagen artística en comparación con otras formas del arte, por ejemplo la literatura.

El relieve visual, la perceptibilidad directa de las imágenes, hacen de las artes plásticas los tipos más universales, más "internacionales", del arte. Para su comprensión, no exigen ser traducidas del idioma de un pueblo al de otro. Las obras de los grandes artistas, las esculturas de Donatello y de Miguel Ángel, los cuadros de Rafael y de Tiziano, de Rubens y de Rembrandt, de Delacroix y de Courbet, de Briulov y de Repin, son comprensibles para el espectador independientemente de su nacionalidad, de la lengua en que éste hable. Es de notar, por ejemplo, que los carteles soviéticos de los años de la Gran Revolución de Octubre, se reproducían en el extranjero, a menudo sin pie alguno y resultaban claros para todo el mundo.

Pero sería un burdo error entender la forma de las obras de los grandes maestros como algo desligado de la vida del pueblo dado, de la nación, de la época. Como hemos indicado ya más arriba, en el capítulo en que se estudia la correlación entre forma y contenido en arte, aceptar este punto de vista significa renunciar a la concepción materialista del arte, deslizarse por la pendiente de la interpretación puramente idealista del mismo.

El examen del problema de la forma en arte requiere situarse en un plano concreto e histórico. Sólo cabe entender rectamente la peculiaridad de la forma nacional a la luz de la doctrina leninista acerca de las naciones y de sus culturas.

A diferencia de la literatura en la cual el idioma determina ya su forma nacional, en las artes plásticas este carácter de pertenencia a la cultura de una determinada nación, de un determinado pueblo, no se da.

Sin embargo, en la literatura no sólo el idioma, sino, además, la forma artística de la obra en su conjunto, posee sus peculiaridades nacionales, dado que ésta refleja una determinada realidad histórica, los intereses y afanes de un pueblo concreto.

En gran parte, la peculiaridad de la forma artística —del asunto, de las particularidades del género, del estilo, etc.— se conserva aun cuando se traduce una obra literaria a otro idioma.

Exactamente del mismo modo puede hablarse de peculiaridad nacional de la forma artística en las obras de arte plástico, y no resulta muy difícil encontrar las particularidades nacionales comunes a la literatura, a la pintura, a la escultura, al grabado, etc., de un pueblo, de una época histórica. Así, confrontando la pintura realista y la literatura rusas del siglo XIX, V. Stásov observó que eran "como dos hermanas".

Además, siempre ha de tenerse presente que la forma es una categoría indisolublemente vinculada al contenido.

La forma de la obra artística es la forma de existencia de la imagen artística, la cual, a su vez, es la forma específica con que se refleja la realidad. De ahí que todos los elementos de la forma, a los que la imagen artística no se reduce por completo, son categorías esenciales, de mucho fondo, engendradas por la realidad reflejada y, en última instancia, determinadas por ella. Lo mismo que la imagen artística, los elementos de la forma artística constituyen no sólo un medio para reflejar la realidad, sino, además, un medio para generalizar la realidad reflejada. Ello nos da derecho a examinar independientemente la forma en su conjunto y, además, sus elementos componentes gracias a los cuales en cierto modo el hombre llega al conocimiento artístico de ciertas facetas de la realidad.

Sabemos ya que en el concepto de forma realista entran elementos como el dibujo, el colorido, la composición, el asunto, el género y otros relacionados con ellos.

No hay duda alguna de que la adecuada comprensión de la forma artística como forma de existencia de la imagen artística, es decir, como categoría objetiva, y la comprensión de sus elementos como determinados recursos, procedimientos, de reflejar la realidad, justifica el que también en determinados elementos de la forma artística veamos el reflejo de cierto contenido histórico, veamos su peculiaridad nacional. Las categorías de la forma artística son el resultado de una larga actividad artística cognoscitiva del pueblo dado. El nivel del desarrollo social, las peculiaridades de la situación geográfica, del género de vida y del espíritu de un pueblo dejan una determinada huella en la obra creadora de este último, dan al arte su rasgo específico. Sería erróneo negar, por ejemplo, la peculiaridad del colorido en la pintura de los artistas de Ucrania, de Georgia o del Uzbekistán. Así como en las melodías de las canciones de dichas repúblicas percibimos enseguida su encanto nacional, algo indefinible pero que nos habla al instante de la nacionalidad de la canción, en el colorido de los cuadros —la melodía peculiar de la pintura— vemos algo propio del pueblo dado. Si algunos de nuestros artistas no llegan a captar lo específico del colorido nacional, ha de entenderse esto como un defecto suyo. Es hora ya de acabar con las conversaciones en torno a la forma en general, en torno a la forma artística como si se tratara de

cierta abstracción, y pasar al estudio concreto de la forma, a la revelación concreta de sus elementos fundamentales.

El éxito de los paisajes de S. Chuikov consagrados a Kirguisia se debe, precisamente, a que este notable pintor ha logrado captar y reflejar de manera brillante y verídica el colorido del paisaje actual de la República Socialista de Kirguisia. Extensos campos dorados por las mieses cultivadas en lo que antes era dilatada estepa, al pie de una imponente sierra azulina coronada por los casquetes blancos de las nieves eternas que brillan sobre el fondo añil del cielo, y como un himno al victorioso trabajo del hombre, una máquina segadora-trilladora avanzando por un campo de alto y espeso trigo; ¡con qué verismo y fuerza de convicción, con cuánta emotividad nos muestra todo ello que el socialismo ha penetrado en la vida de la Kirguisia Soviética!

El valor de los cuadros de V. Meshkov consagrados al Volga y al Kama, estriba en que el artista ha sido expresar con mucha sutileza y fidelidad la severa y majestuosa hermosura de esos dos grandes ríos rusos al mismo tiempo que capta lo nuevo que se da hoy en ellos, lo que es propio de su ser actual, lo que los hace aun más entrañables a cada persona rusa, a cada hombre soviético.

Son cuadros originales, tanto por su colorido como por otros elementos componentes, los paisajes esteparios del kazajo A. Kastéiev y del pintor uzbeko U. Tansikbáiev.

Refiriéndonos a ejemplos del arte popular, podemos indicar que los tapices turkmenos y azerbaidzhanos, armenios y ucranianos, se diferencian entre sí no sólo por la forma de los adornos, sino, además, por la gama cromática que los caracteriza, en la cual, mediante un atento examen, no es difícil hallar resonancias de las peculiaridades que ofrece la naturaleza y el género de vida de cada pueblo.

Una auténtica obra de arte, posee siempre el sello de su particularidad nacional en todos los elementos de la forma, tanto en los procedimientos de la composición como en el asunto y en el carácter del género artístico.

V. V. Stásov decía que una obra de arte es importante cuando se dirige "a la raíz misma de la vida del pueblo", es decir, cuando pone de manifiesto facetas esenciales y regularidades históricas de la realidad nacional.

Luchando contra el cosmopolitismo en arte, Stásov, en una de sus cartas a Repin indicaba que Pushkin y Lérmontov, Gógol y Tolstói son "ellos mismos y, especialmente, rusos no sólo por los *asuntos y objetivos* de sus obras, sino, además, por cada uno de los detalles de su lenguaje, de sus períodos, de sus frases, de sus giros, y aun con mayor motivo por su *forma de expresión*"(1).

---

(1) *Correspondencia entre Repin y Stásov*, t. II. *"Iskusstvo"*, Moscú-Leningrado, 1949, pág. 170.

La misma veracidad en el reflejo de la realidad nacional exigía Stásov de la pintura rusa. Observando que los asuntos elegidos por los pintores ya eran rusos, escribió: "Los colores también han de dejar de ser *europeos... el colorido del aire, del día, de la estancia* también ha de hacerse nuestro, ruso, en el cuadro, como ocurre ya con algunos de nuestros buenos paisajistas. El colorido ruso, grisáceo, del *día*, incluso cuando hace *buen tiempo*, ha de reflejarse, por fin, en los cuadros. Todo esto se encuentra ya en Pushkin, en Turguéniev, en León Tolstói. ¡Por qué no se ha de dar también *decidida* y *definitivamente* en pintura!"(2).

Al examinar por separado el colorido, la composición, el género, en cierto modo descomponemos artificialmente la forma de la obra artística y hacemos abstracción de otros elementos que componen en la realidad un todo orgánico indisoluble: la imagen artística. Ninguno de los elementos de la forma artística por sí solo basta para determinar lo que tiene de específico la forma nacional de una obra dada; sólo en su conjunto, sólo unidos esos elementos con el contenido de la obra, adquieren cualidad nacional. Ahora bien, si tales elementos de la forma artística se encuentran en contradicción entre sí y con el contenido de la obra, ésta pierde la cualidad indicada, como pierde, irremediablemente, su fuerza de convicción realista y su capacidad de impresionar.

La forma nacional, en las artes plásticas, nos es dada por las peculiaridades de la forma artística realista que el arte adquiere al reproducir la realidad histórica expresando los intereses de una determinada nación, de un pueblo.

La comunidad de intereses esenciales de los pueblos del País Soviético, edificador de la sociedad comunista, su inquebrantable amistad, la atención de todas las repúblicas hermanas por los intereses y objetivos específicos de cada nacionalidad incorporada al cumplimiento de esa gran empresa común, constituyen la base vital sobre la que se eleva la unidad de contenido y la diversidad de forma nacional, de cultura y arte de todos los pueblos soviéticos.

La singularidad nacional del arte se pone de manifiesto, por lo tanto, en el reflejo de la realidad nacional y de los intereses populares, en la vitalidad, en la comprensibilidad de las obras de arte para el pueblo. No cabe, por tanto, reducir dicha singularidad a los temas y asuntos, pues se revela asimismo en otros rasgos de la forma nacional, a primera vista difíciles de captar.

No es posible comprender acertadamente el arte nacional, las particularidades de su forma nacional, sin conocer sus tradiciones, sin conocer la cultura y el arte de cada pueblo en cuestión.

Las naciones socialistas heredan las tradiciones progresivas democráticas del arte del pasado, tradiciones que llevan en sí ideas liberadoras, expresión de los intereses y esperanzas de un determinado pueblo, de una determinada nación.

---

(2) *Correspondencia entre Repin y Stásov*, t. II, pág. 171.

Las verdaderas conquistas del arte del pasado de cada pueblo constituyen la auténtica riqueza ideológica del mismo, su arma ideológica. El país soviético conserva, por esta razón, amorosamente los monumentos antiguos y la cultura del pasado, estudia con cuidado la historia del arte de sus pueblos, recoge en sus museos las mejores muestras de la creación artística de cada pueblo.

¿No es acaso magnífico el hecho de que sólo en la época soviética hayan sido por primera vez escritas y editadas en los idiomas de todos los pueblos de la URSS notables obras de la epopeya popular de muchas nacionalidades, hoy patrimonio no ya de su propio pueblo, sino de todos los pueblos de la Unión Soviética?

Únicamente en la época soviética se han creado teatros nacionales en todos los centros de las repúblicas de la Unión, así como museos y galerías de pintura en los cuales, al lado de las obras de los artistas nacionales, figuran obras de los maestros rusos y extranjeros. Existen museos de arte no sólo en las capitales de república, sino, además, en muchas de las ciudades de provincias. Pueblos que antes de la revolución no tenían ni siquiera escritura o que eran casi totalmente analfabetos, leen hoy en sus idiomas nativos a Pushkin y a Shakespeare, se complacen contemplando los altos modelos de la cultura artística universal, obras de Rafael, de Rubens, de Tiziano, de Briulov, de Repin, de Súrikov, de Serov y de Levitán, entre otros. Para los artistas locales, los museos y las galerías de pintura se han convertido en una excelente escuela de actividad artística a la vez que son importantes eslabones en el trabajo de investigación científica para el estudio del arte nacional en cada una de las repúblicas hermanas.

Los famosos centros de industrias artísticas del Asia Central, de Transcaucasia, de Ucrania, de Bielorrusia y de otras repúblicas soviéticas, que estuvieron en franca decadencia durante la época capitalista, no sólo han renacido por completo durante la época soviética, sino que se encuentran hoy en su período de esplendor, llenándose de contenido socialista, enriqueciéndose con los resultados del arte realista profesional de vanguardia, en primer lugar del arte ruso. El arte popular, fundamentalmente decorativo y aplicado, adquiere formas monumentales, un valor funcional.

Las tradiciones nacionales no se agotan ni pueden, como es natural, agotarse con las tradiciones circunscritas a la esfera de la misma técnica, del oficio, si bien esta experiencia también es importante y puede ser aprovechada y desarrollada en nuestros días.

El problema concerniente al aprovechamiento de las tradiciones nacionales para cada tipo de arte, sea en literatura, en música o en pintura y escultura, es de mucha mayor amplitud. Se trata de la asimilación de lo más importante y valioso que posea la experiencia histórica de cada pueblo en conjunto, se trata de asimilarse las mejores cualidades espirituales y morales de cada pueblo, forjadas en él por las condiciones específicas en que ha trans-

currido su desarrollo, su lucha por la libertad, por la incorporación a la causa del socialismo. Los artistas soviéticos se apoyan en la maestría artística acumulada en el decurso de los siglos, en toda la anterior experiencia de la aprehensión artística del mundo. Pero reelaboran esas tradiciones con espíritu crítico, las desarrollan, dejando aparte todo cuanto resulta ya caduco y ha perdido su apoyo en la realidad, todo lo que se hallaba vinculado a las concepciones reaccionarias del mundo, todo cuanto, para complacer a los explotadores, alteraba y deformaba la realidad, velaba la conciencia del pueblo. Los artistas soviéticos heredan la forma realista vinculada al contenido de vanguardia, progresivo, auténticamente popular, a la lucha del pueblo con sus opresores y esclavizadores, con la naturaleza circundante.

El arte decorativo y aplicado constituye la esfera de creación artística en que se han conservado hasta nuestros días las tradiciones artísticas de los diferentes pueblos. La diversidad de formas de la ornamentación popular, que constituyen en cierto modo los estadios iniciales de la asimilación artística de la realidad, las primeras generalizaciones artísticas del mundo real, conservarán siempre cierto significado estético, nos proporcionarán un goce estético.

Pero no es posible cerrar los ojos ante determinada limitación de las formas ornamentales como medios de expresión artística, no es posible conferirles un significado místico, ver en ellas la encarnación perpetua y única del espíritu popular.

A esto hay que añadir que las tradiciones del arte popular decorativo y aplicado no son tradiciones muertas, sino que viven, se desarrollan; en la obra creadora de los maestros soviéticos de todas las nacionalidades, renacen con nuevo vigor y se enriquecen con nuevas formas ornamentales, con nuevos elementos emblemáticos, mediante los cuales los artistas populares, con el laconismo y claridad alcanzados a través de los siglos, ponen de manifiesto nuevos aspectos de la realidad socialista, expresan un contenido nuevo, socialista.

La forma nacional, tanto si se trata del arte decorativo popular como de todas las demás formas de creación artística, no constituye algo dado de una vez para siempre, invariable, sino que cambia a la par que se modifica la realidad que dicha forma refleja.

Sin tener presente esta circunstancia, no es posible entender con acierto las formas nacionales ni la singularidad del arte de un determinado pueblo. El significado de la forma nacional en las obras de los artistas soviéticos está determinado por el hecho de que dicho significado expresa de manera cabal y honda un contenido nuevo, socialista.

Las formas y la singularidad nacionales, se dan asimismo en las artes que han aparecido en algunos pueblos sólo después de la Gran Revolución Socialista de Octubre. Sería, por ende, erróneo circunscribir el problema concerniente al desenvolvimiento de las

tradiciones nacionales al arte de los pueblos que antes de Octubre carecían de artes como, por ejemplo, la pintura realista de caballete y la escultura, al problema del desarrollo de las formas ornamentales, con lo que se dejaría a dichos pueblos sin la posibilidad de manifestarse plena y brillantemente en tipos y formas más desarrolladas y elevados de las artes plásticas. Negar que los pueblos del Asia Central pueden desarrollar la pintura de caballete de peculiaridades nacionales sería tan absurdo como obstaculizar el desenvolvimiento de las literaturas nacionales a los pueblos que antes de la época soviética carecían de escritura.

Los jóvenes artistas de los pueblos del Asia Central pueden apoyarse no sólo en las tradiciones del arte popular decorativo y aplicado, sino, además, en las mejores tradiciones artísticas en general, como por ejemplo la epopeya popular, las leyendas heroicas, los monumentos arquitectónicos, las danzas y cantos populares.

Para que estos pueblos se familiaricen con tipos de arte como la pintura realista, la escultura y el grabado, poseen enorme importancia tanto el intercambio de experiencias entre los maestros que cultivan artes distintas en cada pueblo, como la ayuda que puedan prestar los artistas de otras repúblicas. Las mejores conquistas del arte de las repúblicas hermanas contribuyen a la formación de una cultura nueva, socialista. Pushkin y Gógol, Tolstói y Chéjov, Gorki y Maiakovski, Repin y Súrikov, Glinka y Chaikovski, Alisher Navoí y Shotá Rustaveli, Nizamí y Dzhambul, Shevchenko y Ianka Kupala, son nombres que resultan entrañables a todos los ciudadanos soviéticos; la obra patriótica de esos artistas anima a nuestro pueblo a proseguir el camino de sus grandes empresas, estimula a querer aun con más fuerza a nuestra patria socialista, a velar por ella.

Es necesario examinar la cultura artística de cada pueblo en su conjunto, en todas sus manifestaciones y nexos; es preciso comparar sus resultados no sólo con los obtenidos en la esfera artística por otras repúblicas, sino con lo que antes tenía y había logrado el pueblo en cuestión. Desde este punto de vista, todas las artes de nuestras repúblicas constituyen una brillante demostración de un poderoso ascenso y esplendor. Baste citar el Asia Central, donde en cada república se han formado importantes agrupaciones de artistas que registran, de año en año, renovados éxitos en el desarrollo de los diferentes tipos de arte, incluidas la pintura, la escultura y el grabado.

Constituyen, asimismo, un excelente exponente del esplendor de la cultura socialista multinacional, los éxitos obtenidos en la esfera de la síntesis de las artes. Para la época capitalista, lo típico es el proceso de aislamiento de las distintas artes; los artistas se encierran en un círculo de objetivos estrictamente profesional, y se apartan cada día más de los intereses de todo el pueblo.

En la URSS, el florecimiento del arte socialista multinacional se expresa en el desarrollo de todos los tipos de arte, de todas sus ramas, las cuales a la vez que se aproximan entre sí, se enriquecen mutuamente y tienden sin cesar a resolver grandes problemas de hondo contenido ideológico.

En el arte multinacional soviético, un tipo de arte no obstaculiza el desarrollo de otro; entre ellos no se da el antagonismo propio del arte del capitalismo, sino una emulación fraternal; la unidad de orientación ideológica, de objetivos y tareas, la unidad de método creador los aproxima, los impulsa a encontrar un lenguaje común en la solución de los problemas que afectan a toda la nación, a todo el pueblo.

En el arte de cada pueblo, aparecen en nuestro país, en íntima colaboración, el arte popular, aplicado y decorativo, y el arte profesional, de caballete y monumental; se enriquecen mutuamente a la vez que encuentran soluciones a los problemas artísticos imposibles de hallar e inconcebibles en el arte del pasado.

Los éxitos del arte multinacional soviético constituyen un magnífico ejemplo para todos los pueblos que han emprendido el camino de la liberación nacional y social, el camino del desarrollo socialista.

# CAPITULO V

## ESENCIA Y CRÍTICA DEL REVISIONISMO EN LA ESTÉTICA

Entre los objetivos que el XXI Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética señaló a los trabajadores del frente ideológico ocupa un importante lugar el de la lucha contra el revisionismo de nuestros días, que constituye, actualmente, el principal peligro en el movimiento comunista y obrero. "Junto con los demás Partidos Comunistas, el Partido Comunista de la Unión Soviética es responsable del destino del campo socialista, del destino del movimiento comunista en el mundo. Seguirá manteniéndose fiel a la gran doctrina internacional de Marx, Engels y Lenin, seguirá luchando contra los revisionistas de toda laya, por la pureza del marxismo-leninismo, para que el movimiento comunista y obrero alcance nuevos éxitos en el mundo".

Los revisionistas contemporáneos asumen el papel de apologistas del capitalismo. Niegan la necesidad histórica de la dictadura del proletariado al pasar del capitalismo al socialismo, no reconocen la necesidad de la lucha de clases y de la revolución socialista, tienden a la liquidación de los partidos comunistas, renuncian al principio del internacionalismo proletario.

Los revisionistas, como los ideólogos burgueses, sienten miedo ante el nuevo régimen social y las leyes objetivas de la historia, ante el poderoso campo de los estados socialistas, ante la creciente autoridad de dichos estados a los ojos de las masas formadas por muchos millones de personas, ante la victoriosa doctrina del marxismo-leninismo, bandera de toda la humanidad avanzada y progresiva.

Los éxitos del arte del realismo socialista, los avances registrados en la educación estética del pueblo soviético y de otros pueblos que construyen el socialismo, así como el feliz desarrollo del sistema socialista en su conjunto, asusta a nuestros enemigos. Aumenta el furioso empeño de las fuerzas burguesas reaccionarias para socavar las bases ideológicas del arte socialista, para debilitar la eficiencia de su influjo artístico. En su actividad hostil respecto a la cultura y al arte socialistas, los filósofos y crí-

ticos de arte burgueses se unen estrechamente con los teóricos revisionistas en quienes encuentran a sus fieles aliados, encubiertos o declarados, y constituyen con ellos un frente único.

La definición del revisionismo —contenida en la Declaración de los representantes de los Partidos Comunistas y Obreros— como oportunismo de derecha, como manifestación de la ideología burguesa que paraliza la energía revolucionaria de la clase obrera, ideología que exige la conservación o el restablecimiento del capitalismo, nos proporciona la clave para comprender también la esencia de las ideas revisionistas en la esfera de la Estética. Los revisionistas contemporáneos son peligrosos enemigos del arte del realismo socialista.

En nuestro tiempo, cuando "los defensores de las opiniones y estados de ánimo revisionistas han sufrido una total derrota ideológica" como declaró en el discurso que pronunció en el Tercer Congreso de Escritores de la U.R.S.S. N. S. Jruschov, es útil volver la mirada hacia el camino recorrido y consolidar los éxitos alcanzados en la lucha contra el revisionismo. Esto ayudará a los artistas soviéticos a comprobar una vez más cuál es su bagaje ideológico y a comprender con mayor claridad cuán grandioso y nuevo es para el progreso artístico de la humanidad lo que va ligado a la lucha liberadora del proletariado, a la revolución socialista, a la edificación de la sociedad comunista.

Tenemos, pues, que el desenmascaramiento definitivo de las tergiversaciones revisionistas, tanto en la esfera de los principios teóricos como de los éxitos prácticos del arte socialista, constituye una de las tareas más importantes de la Estética marxista-leninista.

* * *

Al proclamar que el marxismo-leninismo ha "envejecido", los revisionistas se presentan como "revolucionarios", en filosofía, que superan los puntos "débiles" de la filosofía del marxismo, rectifican los "defectos" de la misma, perfeccionan y desarrollan sus partes componentes. Pero ya V. I. Lenin puso al desnudo toda la falsedad y la inconsistencia de semejantes pretensiones al indicar que en el campo de la filosofía, los revisionistas siempre han ido pegados a la cola de la pseudo ciencia burguesa y han propagado el idealismo más mezquino y bajo. Así, bastó que los filósofos oficiales de la burguesía proclamaran la consigna "vuelta a Kant" para que los revisionistas se arrastraran enseguida tras los neokantianos. Los "padres" espirituales del revisionismo, E. Bernstein, K. Kautsky, A. Adler, O. Bauer y otros comenzaron a exhortar a que se "compietara" a Marx con Kant, convirtiendo, en realidad, el neokantismo en filosofía oficial de la II Internacional.

Los intentos de "sustituir" los principios estéticos marxistas por principios burgueses al socaire de "rectificaciones" revisionis-

tas, se efectúan siguiendo caminos distintos. El primero consiste en la *renuncia* franca y abierta a la Estética del marxismo. Después de declarar que el marxismo-leninismo ha "degenerado", los revisionistas presentan la falaz idea de que, en la actualidad, la sociología marxista no da solución a ningún problema fundamental; afirma que la ética marxista no ha avanzado un solo paso desde la época de Marx y que la "Estética marxista, simplemente, no existe".

Partiendo de tales asertos, se recaba la creación de una Estética completamente "nueva", utilizando para ello las concepciones estéticas de los ideólogos y eruditos burgueses.

Algunos revisionistas eligen otro camino. Se dedican a buscar *algunos* "defectos" a la Estética marxista y pretenden encontrarlos, cueste lo que cueste, sobre todo en lo que respecta a los problemas más esenciales. En sus intentos de "superar" esos "defectos" imaginarios, los revisionistas de este tipo exponen su solución "corregida" de los principales problemas de la Estética marxista-leninista, mas lo que en realidad intentan es sustituir con mucho ruido dicha Estética por una mescolanza de diversas escuelas idealistas reaccionarias de clase, hostiles al marxismo. Entre tales "sustitutos" figuran en los trabajos de los revisionistas, la interpretación estética del neokantismo a que nos hemos referido o del neohegelianismo, del pragmatismo o del neofreudismo; la teoría formalista sobre el "arte puro" y la pseudo teoría —de vulgar naturalismo— sobre la necesidad de reproducir en el arte únicamente las facetas negativas, bajas y sucias de la realidad.

Así, por ejemplo, los revisionistas dejan despectivamente fuera de los límites de lo estético, de lo bello y, por ende, del arte, como algo estrictamente "utilitario", "propagandístico" y de "reclutamiento", las obras artísticas de hondo contenido ideológico.

No es difícil descubrir en semejante postura una notoria y machacona repetición del conocido principio idealista, impugnado hace tiempo por el marxismo, formulado por Kant acerca de la pretendida contraposición e incompatibilidad entre los principios estéticos y los utilitarios, tanto en la realidad como en el arte. En el fondo, los revisionistas, al amparo de la bandera de la Estética marxista "corregida", intentan resucitar la teoría burguesa reaccionaria del "arte puro", del "arte por el arte", base gnoseológica de todo género de corrientes formalistas.

Algunos revisionistas, deseando escapar de la esfera marxista que coarta su "libertad", han caído en los duros brazos de uno de los engendros más reaccionarios de la sociedad imperialista en descomposición: la teoría freudiana del denominado "psicoanálisis", según el cual el arte no es sino producto y función de la libido, de instintos "inconscientes", sensuales, desligados por completo de las condiciones sociales. En total concordancia con la Estética freudiana, los revisionistas entienden que la fuente y el contenido del arte se encuentra en elementos de la experiencia "general humana" no "sometidos al influjo del ambiente de la

clase social", "en la muerte, en el nacimiento, en la experiencia sexual"[1]. Algunos revisionistas definen el aspecto fundamental del contenido del arte como "biológico"; según ellos, los elementos fundamentales de "contenido biológico" son el "impulso sexual", los instintos de "miedo ante la muerte" y el "miedo a los sufrimientos"[2].

Sabido es que según los "principios" y normas de la estética freudiana han sido creadas las obras de escritores semifascistas como Thomas Eliot, Louis Céline, James Joyce, Kafka, Ezra Pound, Eugene O'Neill, las delirantes telas y esculturas de superrealistas y expresionistas por el estilo de los cuadros de Salvador Dalí "La Leda atómica", "Araña nocturna portadora de esperanza", "El tiempo extendiéndose" o "Psicoanálisis" y "Locura" de Alfred Kubin. Todas estas obras y otras análogas están llenas de pesadillas y horrores, de desviaciones sádicas y pornografía, de pesimismo y apologías de la traición.

Sin embargo, los revisionistas propagan por todos los medios la Estética del freudismo y los métodos "artísticos" a que ésta ha dado origen. Así, según palabras del crítico literario I. Vidmar, yugoeslavo, el artista recibe gran ayuda para su obra creadora si se arma "ideológicamente" con la "teoría del psicoanálisis, de Freud"[3]. El superrealismo es estimado como "uno de los movimientos artísticos más *avanzados* que han encontrado eco en Yugoeslavia"[4].

Nada tiene de extraño, después de esto, que la Estética freudiana y la metodología superrealista hayan interesado y arrastrado a muchos artistas yugoeslavos. Por ejemplo "Metamorfosis", obra de I. Tabakóvich, pintor que goza de gran popularidad entre los revisionistas, representa sobre un fondo purpúreo de soles resplandecientes un proceso que no se percibe bien si es de origen y formación de un deforme cuerpo humano surgiendo de una masa difusa o de "transformación" inversa del organismo humano en trozos amorfos de materia. La composición y el asunto del cuadro de la pintora, también yugoeslava, Melita Vovk, "Ventana", subrayan el sentido "filosófico" del mismo. La "ventana" pintada en el cuadro, protegida por los cuatro montantes de su marco, aparece simbólicamente orientada hacia el interior de la vida diaria del hombre, hacia el interior de sus intereses personales y de sus vivencias íntimas. ¿Qué ha visto la joven pintora yugoeslava? A juzgar por el cuadro, las personas en su ambiente familiar son como animales concupiscentes o degenerados con aptitudes intelectuales y necesidades espirituales mínimas. Tales son las obras de arte verdaderamente "dignas" de la teoría estética revisionista

---

(1) *The New Reasoner*. Editado por John Saville y E. P. Thompson. t. 1, verano, 1957, p. 126.

(2) Henri Lefebvre. *Introducción a la Estética*. I. L., Moscú, 1954, págs. 63-64.

(3) *"Dielo"*, Belgrado 1957; Nº 12, pág. 1032.

(4) *"Yugoeslavia"*, 1957, Nº 14, pág. 137. (La cursiva es mía. - *I. M.*).

que las anima. Tal es el valor del "espíritu revolucionario" y de la "originalidad" de la Estética revisionista.

* * *

La teoría leninista del reflejo constituye una profunda base teórica tanto del estudio de las leyes objetivas de la creación artística como del proceso en virtud del que se da vida a la obra de arte.

Esto explica que ni uno de los enemigos del marxismo que figuran en el campo de la burguesía, deje de atacar furiosamente la teoría del reflejo. Se distinguen por su dureza los ataques que parten de los revisionistas de hoy contra la *teoría leninista del reflejo* y su aplicación a la Estética. Tales revisionistas lanzan calumnias contra esta teoría e intentan demostrar que dicha teoría no tiene ninguna relación con el arte, que Lenin no trató nunca de los problemas del reflejo artístico y que la aplicación de la teoría leninista del reflejo a la esfera del arte es obra de otras personas, por ejemplo de Zhdánov. Ello dio origen al término "teoría de Zhdánov sobre el reflejo en el arte", de absoluta inconsistencia científica y de poca escrupulosidad política. Los autores de dicho término hacen caso omiso, ante todo, del hecho —reconocido por todo el mundo en el movimiento comunista internacional— de que en la genial obra de V. I. Lenin "Materialismo y empiriocriticismo" no sólo se exponen los principios puramente filosóficos de la teoría del conocimiento, sino que se da una amplia base teórica general para la aplicación y desarrollo del proceso del reflejo en todas las formas de la conciencia social, incluido el arte. Los revisionistas hacen caso omiso de la teoría del reflejo espléndidamente desarrollada y aplicada por V. I. Lenin en literatura y arte o la deforman. Baste recordar los artículos en que, al analizar, con hondo sentido estético, la obra del gran escritor ruso León Tolstói, V. I. Lenin nos ofrece un ejemplo clásico de cómo se utiliza la teoría del reflejo en su condición de poderoso instrumento de la Estética.

Los revisionistas intentan impugnar la conclusión básica de la teoría leninista del reflejo según la cual el arte constituye una forma especial del *conocimiento* de la realidad. Tergiversando el decurso todo del desenvolvimiento histórico del arte y los datos concretos del hacer artístico, negándose a reconocer, pese a todos los hechos, el valor cognoscitivo del arte, los revisionistas niegan que éste tenga capacidad para poder generalizar los fenómenos de la vida real. Se burlan de la atención que la Estética marxista concede a la *tipicidad,* al procedimiento específico del arte para penetrar en la esencia de los objetos y fenómenos, al procedimiento de reproducir la vida, la actividad y la lucha del hombre, de expresar los pensamientos y los sentimientos, las vivencias del ser humano en forma de imágenes artísticas individuales, vivas y brillantes.

Intentando refutar la teoría leninista del reflejo y desacreditar la definición del arte dada por esa teoría, según la cual el arte es una forma específica del reflejo de la vida en imágenes artísticas, los revisionistas se complacen en contraponer esta definición a la concepción, expuesta por Marx, del arte como forma artística de aprehender la realidad. Semejante contraposición, sin embargo, carece de toda base, ya que entre las dos definiciones existe total unidad, como existe entre un todo y una de sus partes componentes.

El arte como procedimiento especial para aprehender práctica y espiritualmente la realidad, incluye en sí dos aspectos: *el de actividad estética creadora, transformadora, y el de la conciencia artística,* reflejo del mundo real.

El carácter específico de la aprehensión artística, práctica y espiritual, de la realidad, estriba precisamente en que la afirmación del hombre en el mundo que le rodea se manifiesta en este aspecto no sólo a través de una actividad, sino, además, a través del pensar así como a través de todos los sentimientos sociales. Ahora bien, los sentimientos del hombre, lo mismo que sus pensamientos, constituyen como una especie de formas, cristalizadas por la sociedad, mediante las cuales se reflejan en la conciencia humana las diversas propiedades y relaciones del mundo objetivo.

La multiplicidad, viva y directa, de relaciones entre el hombre y la realidad, la plenitud e integridad de dichas relaciones, con las ideas, los sentimientos, las vivencias, las alegrías y los sufrimientos propios del hombre, encuentran en el arte su plasmación en la existencia real de las imágenes artísticas.

Los críticos revisionistas de la teoría del reflejo, como si percibieran la inestabilidad y la falta de base de tal contraposición, llegan inevitablemente, siguiendo la lógica interna de su caída científica y moral, a la negación de la imagen artística en general como forma específica del reflejo de la realidad en el arte. La negación de las *imágenes artísticas* en arte es necesaria a los revisionistas ante todo para tener la posibilidad de atacar el principio de la *veracidad* del arte, pues ellos mismos reconocen que dicho principio sólo tiene sentido en relación con las imágenes artísticas.

Grandes son, ante todo, los esfuerzos que se hacen para demostrar que el criterio de la verdad artística no es válido para la pintura, la escultura, el grabado, y menos aun para el arte decorativo y aplicado (por ejemplo, la cerámica o el adorno) y para la arquitectura. Se afirma que el "postulado" de la veracidad "no tiene ningún sentido aplicado a los cuadros de Leonardo, de Delacroix... ¿Qué significa... decir de «La Masacre de Scio» que es verídica?... Desde este punto de vista, incluir en la Estética marxista alguna teoría general de la verdad, relacionada con la definición clásica de esta última, no encuentra fundamento al-

guno en la obra artística y por esta razón se halla condenada a fallar de manera crónica"[5].

Oigamos la voz de los grandes artistas con cuyo nombre especulan los revisionistas para demostrar la validez de su falsa conclusión.

Pese a las aseveraciones de los revisionistas, Leonardo da Vinci concedía enorme importancia al papel y valor cognoscitivos del arte, en particular de la pintura. Habló reiteradamente del significado que posee la representación verídica de los fenómenos reales en las obras de pintura. Declaró que "la pintura representa el sentimiento de la creación de la naturaleza con mayor *veracidad* y *autenticidad* que la palabra y la letra"[6]. Leonardo ponderaba hasta tal punto la aptitud cognoscitiva de la pintura que, en este sentido, la comparaba directamente con la ciencia.

Aun habló con mayor precisión acerca del enorme valor de la veracidad en las artes plásticas, Eugène Delacroix. Al encomiar en su "Diario" la obra del gran pintor holandés Rembrandt, Delacroix aduce en calidad de argumento básico y decisivo de su valoración, el hecho de que las obras de Rembrandt se distinguen por una máxima "representación *verídica* de la naturaleza". Basándose en el análisis de la historia del arte y de su propia experiencia artística, sumamente rica, Delacroix llegó a la siguiente conclusión de principio: en pintura, "lo más bello y lo más raro es *la verdad*"[7].

Todo ello nos da perfecto derecho a considerar los argumentos de los revisionistas que hemos expuesto más arriba, como notoriamente falsificados. Es obvio decir que la conclusión inferida partiendo de tales argumentos, no puede diferenciarse en mucho de estos últimos.

La teoría del reflejo provoca tanta ira en los revisionistas de hoy porque proporciona una sólida base científica al papel del realismo como el más verídico, el más revolucionario y, estéticamente, el más perfecto de los métodos artísticos. Al mismo tiempo, constituye la base gnoseológica para la crítica de toda clase de tendencias formalistas, naturalistas y demás corrientes antirrealistas y no realistas.

Los conceptos de veracidad del arte y de la imagen artística constituyen el "papel de tornasol" cuya aplicación, por ejemplo, al abstraccionismo permite revelar toda la falsedad, todo el carácter reaccionario de semejante método y cuanto tiene de absurdo. Una vez "libres" de estos conceptos realmente "peligrosos", los revisionistas, formalmente ya pueden justificar el abstraccionismo, y más aun, hacer su apología.

Deformando la teoría leninista del reflejo, los revisionistas buscan las raíces sociales del método abstracto no en las con-

---

(5) *"El pensamiento filosófico"*. Varsovia, 1957, Nº 1.

(6) Leonardo da Vinci. *Obras selectas*, t. II. *"Academia"*, 1935, pág. 55. (La cursiva es mía. - *I. M.*).

(7) *Hablan de arte los grandes artistas*, t. II, *Izoguiz*, 1936, pág. 329.

diciones históricas concretas de la vida social ni en las necesidades y en los intereses de determinadas clases, en particular de la clase burguesa en el último estadio del régimen de producción capitalista, el imperialismo, sino en la esfera subjetiva de cierto "espíritu" francés o norteamericano. Las raíces gnoseológicas del abstraccionismo las buscan, poco más o menos, por el mismo procedimiento, volviéndolo todo al revés. Según las tesis de la Estética marxista-leninista, las raíces gnoseológicas del método abstraccionista radican en la separación consciente del arte respecto a la vida real de la sociedad, radican en la contraposición de la forma artística al hondo contenido ideológico que expresa el sentido y el objetivo de la vida y de la lucha del hombre, en la destrucción de la imagen artística sea alterando la forma de los fenómenos que pueden ser reproducidos, sea transformando las imágenes en juego "puro" y, con más exactitud, en un caos de manchas, líneas, puntos o combinaciones de sonidos que nada significan ni expresan. Los revisionistas, en cambio, ven la causa del origen de las obras abstraccionistas ya en el afán de los artistas de alcanzar la "libertad" respecto a la realidad "visible", ya en los éxitos de la fotografía que, según afirman los revisionistas, hacen innecesario el carácter "representativo" de la pintura, o bien hasta en la falta de sentimiento... "en el amor carnal"[8] hacia las flores y sonidos del mundo circundante por parte del artista abstraccionista.

Partiendo de semejantes concepciones, la esencia de las obras del arte burgués contemporáneo creadas a base del método del "expresionismo abstracto" extendido hoy en los EE.UU., radica en la "libertad absoluta" y en la "independencia" de la vida real o en su inconsistencia "carnal". De este tipo eran los "cuadros" de Jackson Pollock, de Mark Rothko y de Robert Motherwell, las "esculturas" de Seymour Lipton, José de Ribera y Abraham Lassau presentadas en la exposición que los EE.UU. celebraron en Moscú en 1959, obras que evocaban una telaraña pintada, trozos de tela manchadas con tinta o un montón de chatarra cubierto de herrumbre. Es obvio el enorme perjuicio que causan tales concepciones —en realidad justifican el abstraccionismo— a la causa de la lucha contra la ideología reaccionaria.

Tenemos, pues, que la experiencia de la lucha con el revisionismo contemporáneo demuestra una vez más, de modo indiscutible y palmario, hasta qué punto es grande e imperecedera la importancia de la teoría del reflejo como una de las bases científicas de la estética marxista-leninista, como arma de nuestro Partido en la lucha contra toda clase de concepciones estéticas burguesas y revisionistas.

* * *

(8) Cf. H. Lefebvre. *Introducción a la Estética*, pág. 65.

El principio contra el que se dirigen los principales ataques de los revisionistas es el del *carácter de partido del arte.* Parten éstos, en sus ataques, de la negación de la *naturaleza de clase* del arte. Los revisionistas, siguiendo las afirmaciones de la Estética burguesa, sostienen que el arte sólo gana si es "autónomo" respecto a la lucha de clases, que el "eje" de la historia del arte es cierta "lucha de gustos" independiente por completo de los intereses de clase.

Al situar el criterio de lo artístico en la "lucha de gustos", los revisionistas, en esencia, niegan el valor del método artístico. Entienden que la base de la unidad creadora o del choque entre determinados artistas no radica en la actitud estética frente a la realidad ni creen que sea expresión de determinados intereses y objetivos de clase, sino comunidad o "diferencia de *mentalidad* de las personas, de su cultura, diferencia de *temperamentos* y a veces de *enigmáticas* necesidades individuales internas". Es decir, el criterio que se propugna de lo artístico se reduce al subjetivismo puro e incluso a la mística. Semejante criterio, que se basa en la negación de la naturaleza de clase del arte, lleva, evidentemente, a la eliminación de toda diferencia de principio, a encubrir la contraposición radical entre arte *socialista* y arte *burgués* por su contenido y su orientación ideológicos.

La negación de la naturaleza de clase del arte lleva a los revisionistas inevitablemente a negar el papel de la *concepción del mundo* en la obra artística, por completo indiferente, según ellos, tanto a la ideología materialista como a la idealista. "No importa que una orientación dada del pensar sea acertada o errónea, materialista o idealista, útil o nociva, progresiva o reaccionaria; el valor artístico de la obra en que la corriente del pensar se expresa no depende de ello"[9]. Los revisionistas declaran que hasta una teoría de por sí imperfecta, o sencillamente errónea, *falsa*, es decir, idealista y reaccionaria, puede convertirse en un estímulo fecundo para la creación artística, mientras que la asimilación de la concepción marxista del mundo por parte del artista nada significa para la fiel reproducción estética de la realidad que él refleja en su obra.

Esa proposición, típica del revisionismo, queda impugnada por toda la experiencia del desarrollo del arte en el mundo, por la experiencia de la lucha implacable sostenida por la ideología socialista, en arte, contra la burguesa. Mientras que la concepción del mundo de las clases reaccionarias ha sido siempre una fuerza destructora respecto al arte, la concepción del mundo avanzada, progresiva, contribuye al florecimiento de la creación artística, es realmente para ella estímulo fecundo y fuerza motriz. Un ejemplo de la fuerza vivificante de la ideología socialista lo constituye —en la historia de las artes soviéticas—, la etapa nueva y más alta, relacionada con la Gran Revolución de Octubre, registrada en la crea-

(9) I. Vidmar. *De mi diario. "Dielo"*, Belgrado, 1956, Nº 5, pág. 496.

ción de artistas soviéticos de tanto relieve como Iuon, Brodski, Nésterov, Andréiev, Shadr, Mújina, Schúsev, S. Guerásimov y muchos otros.

Haciendo caso omiso de los hechos reales, los revisionistas llegan a proclamar que la concepción del mundo es una rémora respecto a la creación artística y constituye en arte y literatura "la más horrible de las tiranías"[10].

Los revisionistas se complacen en *contraponer* el principio de *carácter de partido* del arte al de *libertad de creación artística*, por considerarlos incompatibles entre sí. Aparentan indignarse por una imaginaria falta de libertad de creación en la Unión Soviética y en otros países del socialismo. Dan voces afirmando que el carácter comunista, de partido, se impone al artista a la fuerza, a despecho de la voluntad del mismo, que tiende a la libertad de creación. A semejante "tiranía" artística se contrapone el estado de cosas en el Occidente, donde cada autor pinta como quiere, según afirman.

Pero también en este caso los revisionistas tergiversan conscientemente los hechos. Éstos nos dicen que en los países capitalistas los círculos rectores presentan a la creación artística rigurosas exigencias de partido, las cuales responden a los intereses de las clases dominantes. Así, en los países burgueses, la orientación oficial y dominante del arte de los últimos años es el abstraccionismo, "obra predilecta de bolsistas y traficantes", según feliz expresión del periódico "L'Humanité". Todas las exposiciones artísticas están llenas de cuadros abstraccionistas-"tachistas" y de esculturas del mismo género. La causa real de semejante desvarío abstraccionista no puede ser velada ni siquiera por un periódico burgués como "Le Figaro littéraire", en cuyas páginas se ha reconocido que en Francia, lo mismo que en otros países capitalistas, existe en arte, "una dictadura según la cual se reconoce vivo sólo el arte que rompe por completo con la vida y con la felicidad del cotidiano vivir"[11].

En la sociedad burguesa se estimula y ayuda precisamente a los artistas que tergiversan la verdad y las perspectivas de desarrollo de la vida; en cambio, se relegan al olvido o se somete a toda clase de persecuciones a los artistas que logran salir del camino abstraccionista y pasar al de la reproducción verídica de los procesos y de las profundas contradicciones de la realidad. Así, se impide sistemáticamente que pueda participar en las exposiciones al pintor francés André Fougeron, conocido del público soviético por su cuadro "A la memoria de André Oulié", pintor que avanza cada día de manera más consecuente por la senda del realismo. A Fougeron se le han cerrado las puertas sobre todo después de haber pintado unos cuadros en que pone al desnudo algunas de las facetas más ruines de la "negra" guerra de Argelia. Otro pintor, Liapoujade, expositor asiduo en los denominados "Sa-

(10) Marko Ristich. *Hombres fuera del tiempo*. Zagreb, 1956.
(11) Citado del periódico *"Cultura Soviética"*, 16 de junio de 1959.

lones de mayo", de París, no fue admitido a la exposición de 1959 sólo por haber decidido abandonar el método abstraccionista en su obra y haber pintado varios cuadros que tratan de los temas más candentes de la vida del pueblo de Francia. En análogas condiciones se ven obligados a trabajar en Italia los artistas de tendencia neorrealista Renato Guttuso y Carlo Levi. Las obras de los pintores realistas norteamericanos Rockwell Kent y Gropper, a pesar de la popularidad de que éstos gozan en la Unión Soviética, no fueron ni siquiera admitidas por el Departamento de Estado para la Exposición Nacional de los EE.UU. en Moscú.

Tal es la verdad que no pueden de ningún modo encubrir los apologistas burgueses de la "libertad" capitalista y los revisionistas.

Al mismo tiempo, el principio del carácter comunista de partido, estriba en el servicio, realmente libre y consciente, del artista a los objetivos más hermosos y nobles de la historia humana, a la empresa de crear una sociedad sin clases basada, por primera vez, no en la esclavización y explotación del hombre por el hombre, sino en relaciones armónicas de ayuda mutua y hermandad, de colaboración de trabajadores libres.

El artista soviético elige libremente el camino que lleva al servicio del pueblo y a los ideales del comunismo; lo elige sin coacción de ninguna clase, por su propia convicción y parecer, obedeciendo a los requerimientos de su alma y de su corazón. Para el artista que está verdaderamente al servicio de su pueblo, dice N. S. Jruschov, no existe el problema de si es libre o no en su obra creadora. Semejante artista no necesita adaptarse, violentarse. El carácter de partido de ese artista se desprende orgánicamente de sus propias convicciones y de su estado de ánimo. La verídica explicación de la vida desde el punto de vista de partido comunista, constituye una necesidad anímica del artista soviético, quien se mantiene firmemente en tales posiciones, las sostiene y defiende en su creación. Si el artista vive con el pueblo, si refleja verídicamente la vida del pueblo, su lucha bajo la dirección del Partido Comunista, su carácter de partido constituye la esencia y el sentido de la vida toda de dicho artista, de su obra creadora.

* * *

En la tergiversación de la Estética marxista por parte de los revisionistas, ocupa un lugar especial su enconada lucha contra el método fundamental de creación del arte soviético, el del *realismo socialista.*

Esta lucha se sostiene en las más diversas formas y empleando los más variados procedimientos. Se intenta, ante todo, negar la regularidad objetiva y la *necesidad histórica* del nacimiento del realismo socialista como método artístico. Se crean "leyendas" sin base alguna sobre el engendro artificial de este método "por el

culto a la personalidad", sobre la mecánica introducción del mismo en el arte soviético a consecuencia de la política "de violencia" del Partido Comunista, etc. La historia del arte soviético deja reducidas a la nada todas esas falacias al demostrar de manera convincente que el realismo socialista no es el resultado de lucubraciones lógicas y abstractas, sino un fenómeno que obedece a una ley y que ha sido provocado por determinadas condiciones sociales, así como por las necesidades internas del propio desarrollo artístico.

Deseosos de rebatir, cueste lo que cueste, el hecho ya ampliamente reconocido de que el nacimiento del realismo socialista constituyó un auténtico *cambio revolucionario* en el desarrollo histórico del arte, los revisionistas entran en notoria contradicción con sus propias declaraciones. Así, mientras unos de ellos consideran que también los principios concernientes al carácter ideológico del arte, el problema de lo típico, etc., son una invención de la teoría "zhdanoviana" del reflejo, otros aseguran que casi todas las proposiciones teóricas admitidas como principios del realismo socialista habían sido formuladas y aplicadas en el arte universal antes ya de que apareciera el realismo socialista. Es evidente que ambos asertos constituyen una deformación consciente de la esencia y del papel realmente innovador de los principios del realismo socialista.

Entre los procedimientos de lucha más extendidos contra el realismo socialista, es preciso señalar los intentos de los revisionistas por tergiversar el contenido real del concepto del método que odian. La tergiversación aludida se lleva a cabo siguiendo dos líneas principales. La primera radica en la *restricción*, en el *empobrecimiento* del método del realismo socialista. Presentando un concepto sumamente simplificado de este método, reduciéndolo a la suma de varias exigencias generales (en lo fundamental, políticas), algunos revisionistas intentan *excluir* del arte del realismo socialista la obra creadora de muchos notables artistas, numerosas obras de arte espléndidas.

Acusando a los partidarios del método del realismo socialista de querer aumentar artificialmente la esfera de influencia de este método, los revisionistas declaran que "en el panteón del realismo socialista han entrado muchos autores y obras que no respondían de ningún modo a los principios fundamentales del realismo socialista, si bien eran para él un cómodo rótulo, pese a no recomendarlos como modelo; figuran entre tales autores y obras, por ejemplo, Brecht, Eluard, muchas poesías de Maiakovski, el arte representativo de la escuela mexicana y los films de Einsenstein"[12].

En tales afirmaciones cada palabra es una mentira, la cual, dicho sea de paso, recuerda análogos intentos de alterar el verdadero sentido de la obra de varios grandes artistas contemporáneos por parte de los ideólogos burgueses. Son numerosos y del domi-

(12) K. Teplits. *El naufragio de los profetas. "Nueva Cultura"*, Varsovia, 1966.

nio público los casos en que críticos e historiadores del arte burgués han hecho cuanto han podido para declarar "suyos" tanto a Brecht como a Eluard, el grabado mexicano y hasta la lírica de Maiakovski. Pero tales esfuerzos no pueden encubrir, naturalmente, de ningún modo la auténtica esencia revolucionaria de la dramaturgia de Bertolt Brecht o de la poesía de Paul Eluard y de Pablo Neruda, que se distinguen por un hondo contenido socialista y una espléndida forma innovadora. El hecho de que los alemanes B. Brecht y J. Becher hayan pasado al realismo socialista procedentes del expresionismo, el hecho de que los franceses Paul Eluard y Louis Aragon hayan llegado procedentes del superrealismo, y el gran poeta chileno Pablo Neruda haya recorrido un difícil camino de búsquedas, no hacen sino confirmar una vez más tanto la enorme fuerza de atracción del realismo socialista como su carácter verdaderamente internacional.

No puede provocar más que indignación el intento llevado a cabo por los revisionistas —siguiendo a algunos críticos literarios burgueses como R. Jacobson (EE.UU.)— para excluir del realismo socialista la lírica de uno de sus fundadores, de V. Maiakovski, atribuyendo, además a ese ferviente tribuno de la lucha revolucionaria y de la revolución socialista, un "conflicto" espiritual, que nunca ha existido, con la realidad soviética. Los revisionistas declaran calumniosamente que muchos artistas a quienes se les pone el "rótulo" de realistas socialistas crean en verdad obras que están en contradicción con dicho método. Citan a menudo como ejemplo —repitiendo lo dicho por los críticos literarios norteamericanos E. Simmons y R. Mathewson— nada menos que la espléndida epopeya de M. Shólojov "El Don apacible", cuyo enorme éxito entre las masas de lectores explican "por la solidaridad" del pueblo soviético con la imaginaria manifestación de Shólojov contra las exigencias del realismo socialista. El discurso que pronunció N. S. Jruschov en el mitin de la aldea cosaca de Veshenskaia, discurso en que se da una alta y acertada apreciación del gran escritor soviético, que ha consagrado su obra al servicio del pueblo y a la causa del comunismo, no deja piedra sobre piedra de semejantes desvaríos. En sus obras, M. Shólojov trata de las etapas fundamentales decisivas en la historia de la sociedad soviética. Hace revivir en sus narraciones la época de la guerra civil, la transformación revolucionaria de la vida en el campo durante los años de la colectivización y la hazaña heroica del pueblo durante la Gran Guerra Patria. La obra de Shólojov, de honda fibra de partido y popular, ayuda al lector a comprender acertadamente y a sentir estéticamente la trascendencia histórica del gran camino, difícil y complicado, recorrido por el pueblo soviético bajo la dirección del Partido Comunista. Siguiendo a N. S. Jruschov, quien dijo: "Shólojov es un artista relevante, un cronista de talento y verídico de nuestra gran época"[13], el pueblo

(13) N. S. Jruschov. *La voluntad de todos los pueblos es asegurar la paz en todo el mundo.* 1959, pág. 14.

soviético manifestó su gran estima por su escritor predilecto solicitando para Shólojov la concesión del Premio Lenin.

Es de notar que el procedimiento favorito de los críticos burgueses y revisionistas estriba en declarar situada fuera del camino básico, fuera del realismo socialista, toda obra soviética de arte que alcanza renombre universal. Así lo hicieron, por ejemplo, con el grupo escultórico de V. Mújina "El obrero y la koljosiana" y con el ballet soviético. Así se han manifestado en los últimos años respecto al film "Vuelan las grullas" cuando fue premiado con la "Palma de oro" en Cannes; respecto a la obra "La casa en que vivo", que obtuvo un honroso premio en la Exposición Internacional de Bruselas; respecto al film "El Don apacible". Según cuenta S. Bondarchuk, director y actor cinematográfico, laureado con el Premio Lenin, el enorme éxito que en todo el mundo ha tenido el film "El destino de un hombre", creado por él a base del relato del mismo nombre de Shólojov, ha obligado a los críticos a que nos venimos refiriendo a llamar el film "neorrealista, naturalista, romántico, en una palabra, como se quiera menos obra del realismo socialista".

La tergiversación del concepto de método del realismo socialista sigue otro camino, además del que representa descartar del tesoro del realismo socialista sus obras más valiosas; a primera vista, ese segundo camino se contrapone al primero. Consiste en incluir en el concepto las más diversas corrientes y tendencias, hasta las manifiestamente no realistas, es decir, estriba en *ampliar* de manera totalmente injustificada el método del realismo socialista, en *diluirlo* en una mescolanza ecléctica de orientaciones y métodos, a veces *incompatibles* entre sí.

Así, por ejemplo, partiendo de la tesis evidentemente falsa, "no hay arte sin deformación", algunos revisionistas afirman que en el arte "no existen formas que no sean realistas"[14], sostienen que el realismo estriba sencillamente en la percepción de la realidad en cualquier forma sensorial. Exhortan a "abrir ampliamente la puerta" en el realismo socialista para *cualquier* obra de arte, entendiendo que toda deformación, sea cubista, expresionista o superrealista, se encuentra "entre los límites del realismo" y hasta puede enriquecer el método del realismo socialista. Mas el cultivo del arte demuestra convincentemente que la deformación está siempre contrapuesta al principio básico del realismo, a la verdad artística. Así lo han de recordar algunos jóvenes artistas soviéticos quienes no ven que la deformación lleva inevitablemente a tergiversar la realidad aun en las obras cuyos autores se esfuerzan por dar expresión a ideas humanistas. De este modo quedaron desnaturalizadas la idea antifascista del cuadro superrealista de Peter Blum "La ciudad eterna" presentado en la Exposición de los EE.UU. en Moscú, y la idea antimilitarista de la obra de Jack Levine "¡Bienvenidos!", con sus deformes imágenes expresionistas.

(14) Rev. *"Polonia"*, 1956, Nº 8, págs. 10-11.

"Abriendo ampliamente las puertas" del realismo socialista para las obras que alteran y deforman la realidad sólo porque en ellas se hace referencia a algún problema social (con independencia de la falsedad de las posiciones ideológicas y estéticas con que dichos problemas se resuelven), los revisionistas intentan desvirtuar la diferencia de principio que existe entre el realismo socialista y todos los demás métodos y direcciones artísticas anteriores. Es evidente que los partidarios de semejante "enriquecimiento" del realismo socialista no son, como es natural, amigos de este método, pese a que así se llamen algunas veces, sino enemigos encubiertos del mismo.

* * *

Una de las tesis fundamentales de los revisionistas y de los estetas burgueses contemporáneos estriba en la afirmación de que las exigencias presentadas por el realismo socialista a los autores son rigurosamente políticas y *carecen de naturaleza estética.* Los revisionistas declaran que el marxismo "no ha creado ninguna corriente estética valiosa" en arte, que "el realismo socialista, a despecho de su apariencia externa, sólo en muy escasa medida tiene relación con los fenómenos estéticos"(15). De ahí se saca la conclusión de que las particularidades específicas del realismo socialista pueden manifestarse en el mejor de los casos en la idea de la obra o en su tema.

En cuanto a la forma artística de la obra —composición, asunto, peculiaridades del lenguaje artístico y de los recursos materiales— los revisionistas lo sitúan todo al margen de la esfera de acción del realismo socialista. Como resultado de semejante proceder, se llega a declarar que la idea de la obra creada a base del método del realismo socialista, queda inevitablemente colgando en el aire, desnuda, sin convertirse en el alma viva del todo artístico; se afirma que la idea resulta política, no estética.

Creen los revisionistas que, en el mejor de los casos, cuando el artista del realismo socialista posee talento y gran maestría profesional, puede revestir su idea con formas artísticas propias de otras corrientes anteriores o de la misma época. Pero en este caso, el efecto estético de la obra dada no puede diferenciarse por cualidades especiales de ningún género en comparación con el efecto de las corrientes de cuyas formas artísticas se han aprovechado algunos elementos, según afirman los revisionistas.

Como enemigos francos o encubiertos del realismo socialista, niegan con especial insistencia la posibilidad y la capacidad de este método para despertar con sus obras sentimientos estéticos y vivencias que no podrían surgir como resultado del influjo de obras creadas a base de otros métodos.

---

(15) Rev. polaca "*Tworczosc*" ("Creación"), 1958, Nº 1.

La variada obra creadora del arte del realismo socialista y su comparación con otros métodos artísticos, impugnan rotundamente semejantes afirmaciones.

El método del realismo socialista se distingue por diversas reglas y normas estéticas específicas que no se dan en ningún otro método, ni siquiera en un método artístico tan progresivo en determinado tiempo y en determinada situación histórica como el realismo crítico. Regularidades como la ideología y el espíritu comunista, de partido, el carácter popular socialista, la representación verídica de la realidad en su desarrollo revolucionario penetrando en el sentido estético de los hondos procesos de dicho desarrollo, el énfasis de la contemporaneidad y del romanticismo revolucionario, la exaltación de la belleza de los trabajadores, auténticos héroes de la vida, así como otras varias regularidades, no son algo externo respecto al realismo socialista ni están impuestas por resoluciones del Partido (como suponen algunos críticos). Estas regularidades son inherentes interiormente al realismo socialista, se desprenden orgánicamente de toda la esencia y del papel histórico del mismo.

La existencia de las regularidades internas y específicas del método del realismo socialista queda confirmada, precisamente, por sus manifestaciones en el terreno de la forma artística, que se convierte en la base de una hondísima influencia emocional, fuente de sentimientos y vivencias estéticas nuevas *en el plano de los principios;* tales sentimientos y vivencias no pueden surgir en la percepción ni siquiera de las mejores obras de cualquier otro método artístico. En este sentido, podemos citar, ante todo, una de las vivencias estéticas más bellas del hombre, de más contenido emocional y más vitalmente indispensables: *el goce por la claridad de la vida,* por lo razonable de su desarrollo, goce que se alcanza al tener conciencia de la *belleza de los objetivos, de la elevación de las perspectivas* de la vida humana en evolución. Despiertan ese sentimiento hondamente optimista no sólo las obras en las que late el tono heroico o el énfasis del romanticismo revolucionario; lo engendran, asimismo, los productos del realismo socialista en que se representan los trabajos y las dificultades de la vida, los sufrimientos y penalidades de las personas que se encuentran en circunstancias desfavorables, duras, que han fracasado o han sufrido alguna derrota en su vida, choques dramáticos o incluso colisiones trágicas.

Resulta especialmente comprensible el significado de los auténticos descubrimientos hechos por el realismo socialista en el terreno de la forma estética, en el de los sentimientos y vivencias estéticos engendrados por dicha forma, al comparar obras creadas a base de este método con obras de tema relativamente afín, de artistas de otras tendencias que se han propuesto plasmar en sus trabajos ideas progresivas y humanistas. Así, el cuadro "Interrogatorio de comunistas", de Johanson, o la composición escultórica "Más fuerte que la muerte", de Fiveiski, obras de artistas soviéticos que pertenecen a generaciones diversas, pese a ser obras

trágicas, rebosan optimismo, fruto de la fe inquebrantable que poseen los personajes de dichas tragedias en la inevitable victoria de la gran causa por la que entregan su vida, sin miedo y sin pena. Por otra parte, obras de fama mundial como "Guernica", "La guerra", "La paz" y "Corea", de Pablo Picasso; los cuadros del pintor norteamericano Ben Shahn "La escalera roja", que representa los horrores de la guerra, y "Alegoría", en el que se muestra alegóricamente la catástrofe de la humanidad que se ahoga en el turbio aluvión de la futura guerra mundial, irradian un hálito de lúgubre pesimismo, de impotencia ante la fiera fascista, ante la amenaza de una nueva guerra mundial, un hálito de horror ante la muerte.

La sensación de desaliento, de desesperación y soledad del hombre corriente, perdido en los rincones y "caminos" del estado capitalista, resulta característica hasta para muchas obras excelentes del arte cinematográfico realista, para films del neorrealismo italiano como "El camino", "El camino de la esperanza", "Roma a las once de la mañana", "Un marido para Anna Saceo" ("Sueños perdidos"), "Las noches de Cabiria". Hasta cuando las duras pruebas y los sufrimientos de algunos personajes (por ejemplo en el film "Roma a las once de la mañana") terminan, en general, favorablemente, o cuando el rostro de la protagonista principal del film "Las noches de Cabiria" se ilumina, al final, con una sonrisa, el espectador se queda con un sentimiento impreciso y doloroso en el alma, con un sentimiento de insatisfacción por el pesimismo que late en esas obras, creadas por cineastas italianos, directores y actores de talento.

Pese a que los revisionistas, comentando la simpatía de los espectadores soviéticos por los films italianos, intentan a menudo contraponer el espíritu innovador del neorrealismo al pretendido conservadorismo artístico de la cinematografía del realismo socialista, obras como "El destino de un hombre", "Vuelan las grullas", "Comunista" o "Balada del soldado", creadas por cineastas de personalidad artística bien definida y diversa, obras que constituyen "tragedias optimistas", figuran a la cabeza del arte cinematográfico del mundo, tanto por lo que respecta a su contenido como por lo que concierne a su forma artística.

Entre la multiplicidad de formas y procedimientos de lucha contra el método del realismo socialista, entre las alteraciones y tergiversaciones de su esencia elaboradas por el revisionismo internacional o tomadas por él del arsenal de la ideología burguesa, se ha extendido mucho durante los últimos años la *contraposición* artificial *del realismo socialista* a sus partes componentes, en particular al *romanticismo revolucionario*. Lo que tienen en común los procedimientos aplicados en este sentido por varios revisionistas puede ser formulado de manera muy breve como sigue:

—descomposición artificial del concepto de método del realismo socialista, concepto uno y cabal, en partes componentes contrapuestas entre sí: realismo y romanticismo revolucionario; trans-

formación de una unidad indivisible en una suma mecánica de partes contrapuestas;

—calumniosa acusación de que el realismo socialista se ha degradado y se ha transformado en naturalismo, en "naturalismo socialista", en "neoclasicismo";

—contraposición injustificada del realismo socialista a una de sus partes componentes, al romanticismo revolucionario; falsa caracterización de las interrelaciones entre esos dos fenómenos artísticos como si se tratara de relaciones hostiles, entre elementos que se excluyen recíprocamente. Este último punto de concordancia entre las concepciones revisionistas, constituye al mismo tiempo el principio de diferencias muy substanciales, que llevan a conclusiones directamente contrapuestas e incompatibles entre sí.

No falta quien, estimando el romanticismo revolucionario como etapa suprema del desarrollo artístico, acuse al realismo socialista de haber degenerado en un neoclasicismo, en una renuncia consciente al romanticismo en general y al romanticismo revolucionario en particular[16].

No es difícil demostrar, claro está, lo absurdo de semejantes acusaciones dirigidas contra la historia real y la labor práctica del realismo socialista. El énfasis revolucionario, manifestación del hecho objetivo de que el romanticismo revolucionario forma parte inseparable del realismo socialista, penetra orgánicamente en muchas de las obras del arte soviético en todos sus aspectos.

Brillante ejemplo de obra perteneciente al realismo socialista, en la cual la veracidad realista y el carácter históricamente concreto de la reproducción artística de la realidad se funden orgánicamente con el énfasis del romanticismo revolucionario y se expresa a través de él, lo tenemos en el grupo escultórico monumental de V. I. Mújina "El obrero y la koljosiana", notable por sus cualidades ideológicas y artísticas. El romanticismo de esta obra, como de la obra entera de V. I. Mújina, es el resultado, por un lado, de la honda y veraz comprensión, por parte de la artista, del momento presente de la realidad soviética, en impetuoso desarrollo, de los caracteres heroicos de las personas sencillas que construyen la sociedad comunista; por otro lado, de la reproducción del incontenible afán de las personas soviéticas de dirigirse hacia el maravilloso futuro, de la previsión artística, y, al mismo tiempo, del apasionado sueño sobre los caminos por los que puede alcanzarse tan noble y elevado objetivo.

Haciendo caso omiso de los resultados prácticos obtenidos por el arte soviético, los revisionistas niegan hasta la posibilidad de que exista el romanticismo revolucionario en el marco del realismo socialista. De ahí sacan la falsa conclusión de que sólo pueden lograrse nuevos resultados y éxitos en el ulterior desarrollo del arte, *renunciando* al método del realismo socialista, sustituyendo el *realismo socialista por el romanticismo revolucionario.*

---

(16) Cfr. Henri Lefebvre. *Vers un romantisme révolutionnaire, "La Nouvelle Revue Française"*, 1957, Nº 58, oct.

Dejando aparte los epítetos aparentemente "revolucionarios", es posible entender lo que en realidad significa este camino de romanticismo sin realismo y sin ideales socialistas. Este vicioso camino no puede llevar a otra cosa que no sean vacua abstracción y quimeras subjetivas (en lugar de la verdad de la vida auténticamente artística), aparte de consignas y llamamientos abstractos, si bien altisonantes, con objetivos de lucha totalmente imprecisos, a veces hasta reaccionarios (en vez de poseer un contenido ideológico auténticamente elevado).

Algunos revisionistas contraponen realismo socialista y romanticismo revolucionario por un procedimiento totalmente distinto. Consideran que el romanticismo revolucionario constituye un *cuerpo extraño* en el cuerpo del realismo socialista. De ahí se infiere una conclusión opuesta a la primera, acerca de la necesidad de *"retirar"* todos los elementos de romanticismo del método del realismo socialista, de *"preservar" el realismo socialista de toda introducción del romanticismo.*

La negación del valor estético propio del arte romántico, el caracterizar su esencia como "producto secundario", como "sombra", como "encarnación del romanticismo de conciencia" del naturalismo, son argucias necesarias a los revisionistas para calumniar al realismo socialista y a todo el arte soviético del que ése constituye el método fundamental de creación. Cuando se puso de manifiesto, declaran los revisionistas, que en el arte soviético bajo la influencia del, según ellos, naturalismo predominante, "se había marchitado la poesía verídica, convirtiéndose en prosa", para "compensar" esa desaparición de la auténtica poesía, el método del realismo socialista se vio obligado a crear un "sucedáneo de la poesía, a saber: el romanticismo revolucionario"[17].

Los revisionistas aprovechan las calumnias contra el realismo socialista para alcanzar objetivos de mucha mayor trascendencia, para tergiversar oprobiosamente el decurso de la edificación socialista en la URSS. Por esto, precisamente, presentan una fórmula que encubre, bajo su envoltura pseudo científica, una esencia hondamente antisoviética: "El romanticismo revolucionario es el equivalente estético del subjetivismo económico"[18] (como denominan al régimen socialista soviético y a la política del Partido Comunista).

Los revisionistas se permiten burlarse del particular interés que manifiesta el realismo socialista por presentar lo nuevo en lo que tiene de típico, por realzar los indicios de comunismo que existen y se desarrollan en nuestra realidad. En opinión suya, las imágenes del arte que reflejan esta realidad no constituyen un reflejo de los hechos reales de la vida (pues a su entender tales hechos no existen), sino que son fruto artificial de una invención "revolucionario-romántica".

---

(17) G. Lukács. *El realismo crítico en la sociedad socialista.* "*Studia Filosoficzne*", 1957, Nº 1. 70, 68.

(18) *Ibídem*, pág. 67.

A los artistas soviéticos que presentan en sus obras los actos de quienes piensan y actúan en comunista como actos de personajes típicos de nuestro tiempo, los acusan los revisionistas de tergiversación "revolucionario-romántica" de los procesos reales de la vida. Arrogándose el papel de "revolucionarios" en Estética, los revisionistas no están en condiciones de percibir toda la grandeza y la hermosura de personas soviéticas de vanguardia como Valentina Gagánova y Nikolái Mamái, quienes sitúan los intereses sociales por encima de los personales, conscientes de que es toda la sociedad la que, bajo el socialismo, proporciona el bienestar y la felicidad a las personas.

"La época de la edificación del socialismo y del comunismo —dijo N. S. Jruschov— ofrece numerosos ejemplos de semejante heroísmo en el trabajo y de la alta conciencia de los trabajadores de vanguardia.

Ante nuestros ojos se está formando el nuevo hombre de la sociedad comunista, poseedor de *elevadas* cualidades humanas. El rasgo más *hermoso* de estas nuevas personas estriba en su profunda comprensión de los intereses vitales supremos del pueblo, la honda comprensión de la política del Partido Comunista, el anhelo de consagrar sus fuerzas y su talento a la causa de la victoria del comunismo. Esas personas sólo consideran plena su vida cuando ven ante sí un grande y *elevado* objetivo, cuando pueden consagrar toda su capacidad y toda su alma a la causa común de la lucha por el bienestar del pueblo"[19].

En esas magníficas palabras que expresan la opinión de nuestro Partido, se da una característica *estética*, profundamente marxista, de la sociedad que forja a nuevas personas de mentalidad comunista; se ponen de manifiesto las fuentes objetivas de *lo bello* y de *lo elevado* contenidas en dicho proceso.

Pese a los revisionistas, la Estética marxista-leninista considera el romanticismo revolucionario, parte componente del realismo socialista, como una forma estética específica para poner de relieve la lucha entre lo nuevo y lo viejo en el desarrollo social con ayuda del sentimiento de lo nuevo, de la comprensión de las perspectivas y de los objetivos de desarrollo de la sociedad hacia el futuro comunista.

El romanticismo revolucionario constituye una forma artística específica de la previsión histórica, de la plasmación del ideal revolucionario del artista, ideal engendrado por la vida misma y dirigido a la transformación estética de esta última.

"Circunscribiendo" el realismo socialista al romanticismo revolucionario falsificado por ellos mismos, los revisionistas lanzan contra el método artístico que tanto odian otra acusación atribuyéndole un nuevo pecado que no existe, el de la desaparición total del *énfasis crítico*, a su modo de ver resultado inevitable del

(19) N. S. Jruschov. *¡El campo socialista crece y se refuerza!* "*Pravda*" del 17 de julio de 1959. (El subrayado es mío. - *I. M.*).

"embellecimiento" romántico de la realidad. Otra vez recurren a la calumnia. Las exigencias del método del realismo socialista no tienen nada en común con el "embellecimiento" de la vida ni con la artificiosa introducción de lo "heroico" y de lo "monumental" en ella, como afirman calumniosamente los revisionistas; todo lo contrario: condenan semejantes procedimientos no realistas y antiartísticos. La verdad estriba en que el método del realismo socialista exhorta a los artistas a penetrar en el sentido estético de los fenómenos bellos, elevados y heroicos, inherentes a la propia realidad circundante, aun si se dan todavía en estado embrionario y en consecuencia resultan encubiertos o poco perceptibles.

Mas el énfasis de lo positivo que en realidad desempeña el principal papel en el arte del realismo socialista, no significa que en él falte el énfasis crítico, sino que, por el contrario, lo presupone. Semejante regularidad estética ha fecundado el énfasis crítico de obras tan notables por su espíritu de principio, por la agudeza y la originalidad artística como los ensayos de V. Ovechkin "La vida cotidiana en el distrito" y "Primavera de trabajo", la novela de G. Nikoláieva "Batalla en el camino", el relato de V. Tendriakov "Baches", el poema de A. Tvardovski "Más allá de lo lejos, lejanía".

Los revisionistas necesitaban buscar algún defecto inexistente en el método del realismo socialista tanto para poder contraponer el realismo socialista al realismo crítico como para intentar desviar del camino acertado a los artistas soviéticos.

Sabido es que después del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, algunos literatos y artistas tuvieron dudas y vacilaciones al enjuiciar varios problemas ideológicos complicados. Sin embargo, en la enconada lucha ideológica, la intelectualidad soviética dedicada al estudio de las cuestiones artísticas se mostró, en conjunto, políticamente madura, firme, fiel a las ideas del marxismo-leninismo. La mayor parte de los artistas se manifestaron decididamente contra quienes sustentaban opiniones revisionistas. Éstos sufrieron una derrota ideológica completa.

La honda fidelidad de los artistas hacia el pueblo, su cohesión alrededor del Partido sobre la base de la lucha por la consecución de los magnos objetivos que plantea la edificación del socialismo, constituyen una expresión clara de la unidad —nunca vista en la historia— moral y política de la sociedad soviética, unidad que no pueden negar ni siquiera nuestros más encarnizados enemigos. Constituyó un espléndido testimonio de la firme cohesión de los artistas en torno al Partido Comunista y a su Comité Central leninista, la entrevista sostenida por los dirigentes del Partido y del Gobierno con los representantes de la intelectualidad soviética, entrevista que tuvo lugar el 17 de julio de 1960 y que puso de relieve, de modo palmario, el cariño, las atenciones y el respeto de que son objeto entre nosotros los literatos y artistas, ayudantes fieles y seguros del Partido.

En los discursos que, con ese motivo, pronunciaron N. S. Jruschov, M. A. Suslov y otros dirigentes del Partido y del Gobierno,

se estiman como muy valiosos los últimos tres años para el avance del arte soviético, incluidos los positivos resultados obtenidos en la obra creadora de los artistas gracias a la lucha sostenida contra los titubeos y vacilaciones ideológicos de algunos de ellos. Ha llegado la época de la indestructible unidad tanto en el interior de nuestro pueblo como en el interior de nuestro arte. Pero esta grandiosa unidad no significa de ningún modo, como señaló N. S. Jruschov, que se dé una triste uniformidad de concepciones y de gustos artísticos.

Sólo un arte ideológicamente vigoroso, estéticamente perfecto, variado por sus particularidades y sus méritos artísticos, puede cumplir con honor la magnífica y noble misión que de él se espera: despertar en cada ser humano a un *creador,* a un *hacedor,* forjar la conciencia comunista, es decir, el deseo de trabajar con gozo en bien de la sociedad, el deseo de consagrar a esta causa todas las aptitudes, dotes y talento.

Durante la entrevista, se subrayó una vez más que la maestría del artista soviético se manifiesta ante todo en la honda comprensión de la vida del pueblo. Los ciudadanos soviéticos necesitan un arte de grandes ideas y sentimientos, de elevados anhelos y gran maestría, un arte que alcance todas las facetas del alma, que eduque a los hombres en consonancia con la moral comunista y que eleve los sentimientos. Para satisfacer con éxito todas esas necesidades de las personas soviéticas, el artista del realismo socialista ha de poseer un oído fino, una vista penetrante y un corazón vehemente, abierto a todo lo nuevo que se da en la vida.

No hay artilugios de los revisionistas ni de sus maestros y animadores del campo burgués capaces de desviar a los artistas soviéticos del camino por el que los llama el Partido Comunista.

La línea principal de desarrollo del arte soviético radica en la conexión indisoluble con la vida del pueblo, en la representación verídica de la riqueza y de la variedad de la realidad socialista, en la presentación clara y convincente de la grandiosa actividad transformadora del pueblo soviético, de la nobleza de los anhelos del mismo y de sus altas cualidades morales, en la expresión de la hermosura y de la elevación de los actos, de los pensamientos y de los sentimientos del pueblo, belleza y altura nunca vistas en la historia. La suprema misión social del arte estriba en estimular el pueblo a proseguir su lucha para la consecución de nuevos éxitos en la construcción del comunismo.

# CONCLUSIÓN

En los ensayos precedentes hemos examinado el objeto de la Estética, a la que hemos definido como ciencia de las leyes concernientes a la asimilación artística del mundo por parte del hombre, como ciencia relativa a la esencia y a las leyes del arte, a las relaciones existentes entre el arte y la realidad.

La breve exposición consagrada a las principales etapas por las que ha pasado la Estética en su desenvolvimiento nos ha demostrado que el camino por ella recorrido ha sido complicado y contradictorio hasta convertirse en un auténtico sistema científico de concepciones en la Estética marxista-leninista.

La aportación más valiosa de la Estética anterior a Marx, se debe a los pensadores materialistas de la Antigüedad griega, a los hombres de la Ilustración francesa y a la filosofía clásica alemana, ante todo a la de Hegel. Dieron un nuevo paso en el desarrollo de la Estética, los demócratas revolucionarios rusos. Estrechamente vinculada a la lucha liberadora de su pueblo, a las ideas de vanguardia de su época, a la obra progresiva del arte ruso e internacional, los demócratas revolucionarios rusos elevaron la Estética materialista hasta un nuevo estadio y se acercaron en alto grado al marxismo en la solución de varios problemas de la misma.

Pero únicamente el marxismo-leninismo ha dado una solución consecuentemente materialista, dialéctica a todos los problemas esenciales de la Estética. El marxismo ha aplicado de manera consecuente el materialismo a la esfera de todos los fenómenos sociales, ha ayudado a comprenderlos como parte de un proceso único, sujeto a ley, pese a toda su complejidad y a su multiplicidad de aspectos. El marxismo ha permitido descubrir las regularidades objetivas en el desarrollo de los fenómenos sociales, eliminar el subjetivismo y la arbitrariedad en la elección, definición e interpretación de las causas de dichos fenómenos, ha permitido descubrir las raíces mismas de todos los fenómenos y de todas las ideas sociales en el estado de las fuerzas materiales de producción[1]. Con ello ha quedado determinado el lugar del arte como uno de los fenómenos sociales, como una de las formas de la con-

(1) Cfr. V. I. Lenin. *Obras*, t. XXI, pág. 40.

ciencia social, reflejo de la existencia social. Con el marxismo se ha puesto fin a las tergiversadas lucubraciones idealistas acerca del origen del arte, a la tendencia de ver en él un producto de la "voluntad suprema" o del "espíritu absoluto" —cosas que, en el fondo, son iguales— o bien un producto de la actividad puramente subjetiva, de la conciencia, de la voluntad, del alma del hombre. Las fuentes del arte han sido encontradas en la misma realidad, en la propia vida. El concepto de arte ha quedado definido sobre terreno firme y real; se puso de manifiesto que el desarrollo del arte se hallaba condicionado por las leyes objetivas del desarrollo de la sociedad, no por la arbitrariedad subjetiva.

El marxismo ha transformado la Estética en una ciencia auténtica y consecuentemente materialista. La Estética marxista-leninista ha superado hasta el fin el carácter metafísico, el antihistoricismo, el antropologismo y el sentido contemplativo de la vieja Estética materialista, así como la abstracta teoría idealista, formulada por la Estética clásica alemana, sobre el desarrollo de la creación artística, sobre el origen y el desenvolvimiento de las ideas artísticas y de las concepciones estéticas.

El marxismo considera el arte como una de las formas específicas del reflejo de la realidad por el hombre social, como cognición de la misma, como captación artística del mundo, como forma peculiar de la conciencia social. Todo ello ha proporcionado una base firmemente materialista, auténticamente científica, para llegar al conocimiento de las leyes de la actividad artística del hombre, para descubrir la dialéctica de las leyes del pensar artístico como dialéctica de formas, grados y eslabones concretos e históricamente condicionados respecto a la comprensión artística del mundo por parte del hombre.

"Todo el espíritu del marxismo —escribe Lenin—, todo su sistema, exige que cada proposición sea examinada (α) históricamente; (β) en relación con otras; (γ) en relación con la experiencia concreta de la historia"[2].

Los clásicos del marxismo no sólo han elaborado una base científica general y una metodología de la Estética como ciencia, sino que, además, han contribuido con una inestimable aportación al estudio de los problemas más importantes de la Estética marxista. Las cuestiones concernientes a la relación entre el arte y la realidad, al origen del arte, a lo que tiene el arte de específico, a los problemas del realismo y de lo artístico, de la tipicidad como formas de generalización en arte, a los problemas sobre la concepción del mundo y del método de creación artística; sobre el carácter de clase del arte, sobre su ideología, su carácter tendencioso y de partido, sobre el carácter popular de la obra artística, el papel educativo del arte en la vida de la sociedad; la peculiaridad de sus distintas formas históricas, todos estos problemas han sido objeto de profundo examen en los trabajos de los

(2) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXXV, pág. 200.

clásicos del marxismo-leninismo. Caracterizando algunas etapas del desarrollo del arte o de la obra de algunos artistas, los clásicos del marxismo-leninismo nos han legado ejemplos geniales de crítica artística auténticamente de partido, modelos de profunda comprensión del carácter específico de la creación artística y de sus leyes.

Hemos examinado con detalle los conceptos estéticos fundamentales y algunas categorías.

La Estética marxista-leninista resuelve uno de los problemas básicos de esta disciplina partiendo de las peculiaridades que presenta el arte en el modo de reflejar la realidad. Por su método, el arte se diferencia del pensar científico y lógico, en que es una forma emotiva, concreta y sensorial, en imágenes, de la comprensión del mundo; presenta los resultados de su actividad cognoscitiva no en forma de conclusiones lógicas, de categorías y fórmulas científicas, sino en forma de cuadros e imágenes concretos, llenos de vida; expresa lo que está sujeto a ley, lo esencial, a través de lo individual, de lo singular, de lo particular: en arte, lo que sirve de recurso para la generalización artística, es la tipicidad. También por sus fines se diferencia, el arte, del pensar científico, lógico; lo que constituye la principal esfera del propósito del arte es el hombre, son los actos, los sentimientos, los pensamientos, las vivencias, el trabajo, el modo de vivir del hombre, las relaciones entre éste y el mundo circundante. Finalmente, el arte se diferencia, también, del pensar científico, por sus objetivos, por sus funciones, por el papel que desempeña en la vida de la sociedad.

La Estética marxista-leninista supera hasta el fin el dualismo de la vieja Estética en el modo de entender la correlación entre contenido y forma en el arte; por primera vez interpreta de manera consecuentemente científica la dialéctica de contenido y forma, considerando el contenido como el principio rector, determinante, en dicha unidad, y viendo al mismo tiempo en la forma un factor que influye activamente sobre el contenido, un factor que confiere al contenido valor objetivo, lo convierte en cosa dada, visible.

La Estética marxista-leninista ha acabado con la concepción idealista universal de la categoría de lo bello como categoría determinante de la esencia misma del arte, de su carácter específico. Al mismo tiempo, ha ensanchado los límites y la esfera en que lo bello se manifiesta, recusando la identificación de lo artístico con lo estético; lo artístico queda circunscrito a la actividad artística del hombre; lo estético, en cambio, lo bello, la hermosura, existen no sólo en el arte, sino, además, en la naturaleza y en la sociedad. De este modo, la categoría de lo bello se entiende no sólo como resultado de la actividad artística del hombre, sino, además, como categoría de la naturaleza y de la sociedad, categoría independiente de dicha actividad.

Por otra parte, la Estética marxista-leninista entiende las categorías del tipo de lo trágico, lo cómico y lo elevado como cate-

gorías de la actividad artística y social del hombre, de la actitud de este último frente a la realidad. El marxismo las ha dotado de contenido concreto, histórico, desposeyéndolas del sentido "absoluto", extratemporal y universal que les atribuía la Estética idealista.

El desarrollo y la diferenciación de los distintos tipos y géneros del arte como determinadas facetas de la captación artística de la realidad circundante por parte del hombre, son vistos por la Estética marxista-leninista en conexión indisoluble con el desenvolvimiento de la sociedad, con el proceso de división social del trabajo, con el enriquecimiento y perfeccionamiento de los sentidos del hombre, de las aptitudes cognoscitivas del mismo. La desigualdad en el desarrollo de las distintas artes y de los diferentes géneros artísticos se explica no porque alguna de las artes o alguno de los géneros artísticos agote posibilidades cognoscitivas, como suponía, por ejemplo, Hegel, sino por la irregularidad del desenvolvimiento histórico-social del arte en la sociedad de clases antagónicas, porque las formas históricamente concretas de un tipo determinado de arte, se hallan condicionadas por circunstancias históricas y no por las posibilidades específicas del arte dado como tal arte. La arquitectura del antiguo Egipto es única, no se puede dar otra vez en la vida, pero la arquitectura como arte continuó existiendo después del antiguo Egipto, existe y seguirá existiendo siempre. Los intentos de hacer renacer la escultura clásica como tal, han conducido y conducen a un clasicismo muerto, pero la escultura, después de la antigua Grecia, no ha dejado de desarrollarse y en esta esfera, las épocas posteriores han introducido muchas innovaciones en comparación con los antiguos griegos. Lo mismo puede decirse de la pintura del Renacimiento; por ser fruto de condiciones sociales específicas, alcanzó ésta en unas circunstancias históricas dadas, su magnífico esplendor; en ese sentido es un fenómeno único, que no puede repetirse; pero la pintura como arte ha alcanzado en las épocas siguientes otros triunfos notables y en muchos géneros ha llegado a cimas ignoradas por el arte del Renacimiento.

Al lado de lo que tienen de peculiar el objeto, el tema y el método, el proceso de desarrollo del arte, como hemos dicho, posee sus objetivos específicos, sus propias funciones, su propia misión en la vida de la sociedad. Los resultados de la actividad cognoscitiva y generalizadora de las bellas artes, no se aplican en la sociedad de manera directa e inmediata en el hacer práctico, sino de manera mediata indirecta. Una de las funciones básicas del arte es su función educativa; al cumplirla, el arte desempeña su papel activo en la vida de la sociedad. Al afirmar un determinado ideal estético, el arte forma los sentimientos y los pensamientos del hombre, forja su voluntad, le dicta determinadas normas de conducta, de moral, de actitud respecto al mundo circundante y a los demás hombres; de este modo afirma ciertos ideales sociales, induce a los hombres a resolver algunas de las tareas propias de la sociedad de la época dada. Éste es, precisamente, el

motivo de que el arte cumpla una función de tanta trascendencia en la vida de la sociedad y sirva de importante medio de formación ideológica y política de las personas. En nuestro país, el arte constituye un poderoso medio de educación comunista, un medio de difusión de las ideas del Partido; de ahí que entre nosotros tenga un gran valor para todo el pueblo y sea objeto de interés nacional, estatal.

El activo papel del arte hace posible que sea éste utilizado como arma de la lucha de clases en la sociedad antagónica. Utilizan el arte como instrumento de lucha tanto las clases avanzadas y en período ascendente —cuando sus intereses coinciden con el curso objetivo del desarrollo histórico y están en consonancia, por tanto, con los anhelos de la mayoría de la sociedad— como las clases reaccionarias enfrentadas con aquéllas.

La naturaleza misma del arte como forma específica de la cognición del mundo le obligaba a ser el procedimiento más verídico y profundo en el reflejo de la realidad, de las partes esenciales de la misma, de sus leyes; le inducía a adoptar el método realista en la creación de la obra artística. Pero en el transcurso de milenios, el arte se ha desarrollado con espíritu clasista, ha expresado y ha consolidado los intereses de determinadas clases dominantes. Este hecho ha reducido, ha limitado y a veces ha tergiversado sus posibilidades cognoscitivas y ha dado origen a que en el seno del propio arte de un determinado período, lucharan las tendencias realistas con las antirrealistas, y en períodos posteriores ha provocado hasta la lucha de estas tendencias en la obra misma de ciertos artistas. No obstante, la línea general del desarrollo del arte, los hitos básicos de su movimiento ascendente, han sido determinados por el arte basado en el método realista.

El concepto mismo de "realismo", de "método realista", es un concepto históricamente concreto, que evoluciona y se enriquece a medida que evoluciona la humanidad; no es un concepto dado de una vez para siempre, dogmático. Ésta es la razón de que veamos el realismo como el método artístico que proporciona un conocimiento más verídico y profundo de la realidad en un determinado período histórico, como un arte que señala un nuevo estadio del progreso artístico en relación con la etapa que le precede. Distinguimos diversos grados en la evolución del realismo no sólo en el arte progresivo europeo de los siglos XVII-XIX, respecto al cual la definición de "realismo" ha adquirido ya carta de naturaleza desde hace mucho tiempo; descubrimos, además, tendencias realistas, en el arte del antiguo Oriente, así como en el de la Grecia y de la Roma clásicas, en el arte del medioevo y oriental y también en el del Renacimiento. Las tendencias realistas no se han manifestado del mismo modo en todas esas épocas; no siempre ha constituido el realismo la corriente dominante, pero dichas tendencias han existido siempre, siempre se han abierto paso al exterior y en determinadas épocas han llegado a ser las

imperantes, como por ejemplo en el arte de la antigua Grecia, en la época del Renacimiento, en el siglo XVII y en el XIX.

La concepción del realismo como categoría históricamente concreta, permite desenmascarar hasta el fin las ideas reaccionarias, vulgarizadoras y simplistas sobre el realismo, ideas que tienden a separar de esta corriente artística a todos los grandes maestros del pasado, desde Fidias y Miguel Ángel, Leonardo y Rafael, Brueghel y Durero, Velázquez y Rembrandt, Shakespeare y Cervantes, Bach y Haendel, hasta Mozart y Beethoven, Goya y Delacroix, Stendhal y Balzac, Pushkin y Tolstói, circunscribiendo el realismo exclusivamente a lo habitual, gris, primitivo, sin hálito creador, vulgarmente naturalista. Es a todas luces evidente que tales interpretaciones del realismo no tienen nada en común con la interpretación auténticamente marxista-leninista del carácter del arte realista.

La dialéctica del desarrollo del realismo en la sociedad de clases antagónicas, viene determinada por la dialéctica del desenvolvimiento social, por la dialéctica de la lucha de clases e ideológica de la época dada. Ello da origen no sólo a la desigualdad de desarrollo del arte respecto a la evolución político-social de un período determinado, sino, además, a la desigualdad en la evolución de las distintas artes y de los diferentes géneros artísticos. Tal desproporción aparece con especial nitidez en la época del desarrollo del capitalismo, cuando entran en decadencia muchos tipos de arte monumental con carácter de síntesis, al mismo tiempo que cobran extraordinario vigor las artes y los géneros artísticos en que se revela con mayor fuerza la actitud crítica respecto al régimen de explotación dominante (como por ejemplo la literatura narrativa, en primer lugar la novela psicológico-social, la pintura de caballete y, en particular, los cuadros temáticos); se elevan a extraordinaria altura la música y la poesía lírica, que reflejan la búsqueda fervorosa de un nuevo y elevado ideal. En esa época proporcionan grandes modelos de realismo crítico la literatura y la pintura rusas. Es precisamente entonces cuando surge y alcanza su máximo esplendor un nuevo tipo de realismo, el realismo crítico.

En la época imperialista, último estadio del capitalismo en descomposición y vísperas de la revolución proletaria, socialista, la cultura nacional se divide de manera muy señalada en dos culturas que sostienen entre sí una lucha encarnizada, implacable: la cultura reaccionaria de las clases explotadoras dominantes y la cultura democrática y socialista que se le enfrenta, la de las clases explotadas que se alzan en lucha por su liberación. En las entrañas de la sociedad capitalista se engendra un nuevo tipo de realismo, el realismo socialista, que refleja la concepción del mundo y la ideología del proletariado socialista. El método, el arte de dicho realismo, sólo llegan a convertirse en dominantes en la URSS, en el primer país del mundo en que ha vencido la revolución socialista y se ha edificado una sociedad socialista.

La victoria de la Gran Revolución de Octubre y la edifica-

ción de la sociedad socialista en la URSS han constituido un viraje radical en la historia de la humanidad toda, han llevado a un cambio esencial en los destinos del arte en todo el mundo. Ha llegado a su término la época multisecular en que la cultura y el arte han estado subordinados a los intereses de un pequeño grupo de explotadores y opresores. Se ha iniciado una nueva era, la del arte puesto al servicio de decenas y centenares de millones de trabajadores.

El desplazamiento del centro del movimiento revolucionario internacional de la Europa occidental a Rusia, el nacimiento del leninismo en nuestro país, el haber llevado a feliz término la edificación de la sociedad socialista en la URSS y el haber pasado a la victoriosa lucha por el comunismo, son hechos que han contribuido a que se afianzara y floreciera en nuestro país un arte nuevo, socialista.

En la sociedad de clases antagónicas, el arte socialista existe en forma de elementos aislados. En la URSS, se convierte en arte dominante sin reservas y obtiene la poderosa ayuda del Estado, de la sociedad toda.

En el plano mundial, comienza la emulación entre dos culturas, dos artes, emulación que refleja la que existe entre dos sistemas, el socialismo y el capitalismo. Al arte socialista ascendente, en desarrollo, del País de los Soviets, y al arte de los países de democracia popular, se contrapone el arte burgués, exponente de la descomposición del sistema capitalista, del régimen burgués.

La Unión Soviética, bandera de la cultura y del arte avanzados en todo el mundo, encabeza el movimiento en que figuran los artistas progresivos de todos los países.

El arte de los pueblos de la Unión Soviética lleva a todo el orbe la gran verdad sobre el país del socialismo victorioso, sobre el heroico trabajo de los constructores de la sociedad comunista, sobre el nuevo perfil ideológico y moral de las personas soviéticas educadas por el Partido Comunista. Habla del patriotismo, nunca visto, del pueblo soviético, de su unidad moral y política, de la indestructible amistad entre los pueblos de nuestra patria, de su cohesión en torno al Partido Comunista y el Gobierno Soviético.

El método del arte soviético es el del realismo socialista, que exige la reproducción de la realidad en su incesante desenvolvimiento revolucionario, exige saber ver en la vida lo nuevo y avanzado, lo que hoy sólo se está engendrando, si bien el futuro pertenece precisamente a ello, exige saber poner al desnudo y fustigar todo lo rutinario, atrasado.

"El Partido se preocupa del florecimiento, del alto contenido ideológico y de la maestría artística de la literatura y del arte. Nuestro pueblo necesita obras literarias, de pintura y musicales que reflejen el énfasis del trabajo, obras comprensibles para el pueblo. El método del realismo socialista proporciona posibilidades ilimitadas para crear obras de ese tipo. El Partido sostiene una lucha sin cuartel contra la penetración de una ideología aje-

na en la literatura y en el arte, contra los ataques hostiles a la cultura socialista"[3].

Como parte integrante de la superestructura de la sociedad socialista, el arte soviético constituye una potente y activa fuerza que contribuye a consolidar la nueva base que lo engendra.

El arte del realismo socialista se desarrolla partiendo de un alto contenido ideológico comunista, es fecundado por las ideas inmortales de la doctrina marxista-leninista. Es un arte de espíritu consecuentemente popular; expresa los sentimientos y los pensamientos de todo el pueblo, su vida y su lucha, y está fielmente a su servicio. Al reflejar los ideales de la sociedad socialista de vanguardia, el arte soviético refirma las nuevas normas de conducta social, las nuevas normas de lo bello, el ideal de belleza que combina armónicamente en sí elevados principios éticos y estéticos; es optimista y respira, por su propia naturaleza, la alegría de vivir. Es el arte del humanismo militante, hondamente preocupado por el hombre, por las necesidades del hombre.

En su desarrollo progresivo, ascendente, el arte soviético se basa en la realidad socialista, en la experiencia de su pueblo. Al mismo tiempo se presenta como heredero legítimo y continuador de lo más valioso y avanzado creado en el decurso de la multisecular historia del hombre.

En el País Soviético, por primera vez se proporciona a los artistas condiciones que garantizan la auténtica libertad de creación; nadie pone obstáculos a que los artistas expresen audazmente sus ideas de vanguardia, a que consagren su obra al servicio de las masas.

Estas cualidades granjean al arte soviético la sincera simpatía de toda la humanidad progresiva, lo convierten en fuerza de atracción para todos aquellos que luchan por la felicidad de su pueblo, por el luminoso futuro del mismo. El arte soviético refleja la experiencia histórica de un gran país que edifica el socialismo, una experiencia que enseña a los pueblos de todo el globo terráqueo a luchar y a vencer. Ello explica que el arte soviético, pese a todas las trabas y a todos los obstáculos que ponen en su camino los gobiernos de los países burgueses, llegue más allá de las fronteras de nuestra patria y resuene poderosamente como llamado a la libertad, a la luz.

"En la Exposición Internacional —escribió, por ejemplo, en 1937 Romain Rolland acerca de la escultura de V. Mújina "El obrero y la koljosiana"— a orillas del Sena, dos jóvenes gigantes soviéticos elevan la hoz y el martillo, y nosotros percibimos cómo de sus pechos sale un heroico himno que llama a los pueblos a la libertad, a la unidad, y los conduce a la victoria".

El joven arte soviético, lleno de fuerzas vitales y de potencia interior, se enfrenta con el arte burgués, con el arte del capitalismo contemporáneo.

---

(3) *Por la estrecha vinculación de la literatura y del arte a la vida del pueblo. Colección de documentos.* Moscú, 1958, pág. 20.

El estadio imperialista del capitalismo representa el ocaso de la cultura y del arte burgueses.

Ya la Comuna de París señaló un notable cambio en el desarrollo del arte burgués; se inicia entonces el período de su empobrecimiento y degeneración. Desde ese momento sólo se abren perspectivas de desarrollo y caminos hacia el futuro, ante el arte que liga su destino al del pueblo sojuzgado, a la lucha de liberación de este último, al destino de la clase más progresiva de la sociedad burguesa: el proletariado.

La febril sucesión de toda clase de corrientes antirrealistas que compiten entre sí, las ruidosas y altisonantes declaraciones de los nuevos grupos y asociaciones, son un elocuente testimonio de la inconsistencia de que adolecen los intentos de los artistas burgueses por salir del círculo diabólico del formalismo sin romper con la burguesía, por salir del callejón sin salida en que se ha encontrado el arte burgués en la época imperialista. Toda la charlatanería de los líderes de esas tendencias acerca de su libertad de creación, acerca de la independencia de su arte respecto a la política, acerca de su permanencia al margen de los partidos, no son más que una cortina de humo para encubrir la dependencia de ese arte respecto a las clases dominantes, para disimular su auténtico carácter partidista.

Pese a la aparente contraposición externa de las distintas corrientes del arte burgués de la época del imperialismo, pese a que tales corrientes surgen negándose recíprocamente, pese a que sus representantes a menudo sostienen entre sí vehementes "polémicas", tienen todas un mismo fundamento. En una u otra medida, en una u otra forma, todas cumplen funciones de defensa ideológica de la base burguesa, todos contribuyen a la conservación del régimen capitalista, se esfuerzan por encubrir las contradicciones que se dan en el seno de dicho régimen y, al mismo tiempo, por adormecer la conciencia de las masas trabajadoras, por desviarlas de la lucha social, por convertirlas en obedientes esclavos de la clase dominante formada por los capitalistas.

"El capitalismo no sería capitalismo —escribió Lenin— si, por una parte, no condenara a las *masas* a un estado de embrutecimiento, de avasallamiento, de miedo, de dispersión (¡la aldea!), de ignorancia; si por otra parte no pusiera (el capitalismo) en manos de la burguesía un gigantesco aparato de falsedad y mentira, de engaño en masa de obreros y campesinos, de animalización, etc."(4).

La crisis del arte burgués, acompañada de la decadencia de la pintura temático-ideológica, de los síntomas de descomposición del cuadro, de la composición, de la pérdida de muchas cualidades valiosas de la forma artística realista en su conjunto, se reveló ya con la aparición del impresionismo.

Acentuaron la separación entre arte, realismo y contenido ideológico, los cezanistas, los fauvistas, los cubistas, los futuristas,

(4) V. I. Lenin. *Obras*, t. XXX, pág. 243.

los expresionistas, los puristas y otros "innovadores" que han llevado el arte a un callejón sin salida, que han acabado con la concepción del arte como medio de entrar en conocimiento de la realidad, como creación que proporciona al hombre un goce estético.

"No puedo considerar como máximas manifestaciones del genio artístico las obras del expresionismo, del futurismo, del cubismo y de otros «ismos» —dijo Lenin—. No las entiendo. No experimento ante ellas la menor alegría"[5].

El neoclasicismo, la "nueva materialidad", el suprematismo, el superrealismo y otros "ismos", hasta el "realismo mágico", no dan ya, en esencia, nada nuevo en relación con las corrientes formalistas aparecidas antes de la primera guerra mundial, pese a que con frecuencia se presentan con rótulos muy de moda, como el de "arte atómico".

Hay una muchedumbre de filósofos, estetas, historiadores de arte y críticos que fundamentan y justifican "científica" y "teóricamente" ese arte reaccionario. La orientación de su pensamiento estético constituye un picadillo reaccionario compuesto por escritos de idealistas subjetivos, comenzando con Berkeley, Hume y Kant y acabando con Mach.

No se apartan mucho de ellos los revisionistas de hoy en Estética y en investigaciones artísticas, como "caballo de Troya" de la burguesía imperialista en las filas de los partidos comunistas y obreros. El revisionismo en Estética ejerce una influencia sumamente perniciosa y nefasta sobre todo el hacer artístico de vanguardia en las diversas artes y géneros artísticos. Derrocar y extirpar de raíz al revisionismo en Estética y en la labor artística, es misión de los artistas y críticos de arte progresivos de todo el mundo.

Las fuerzas democráticas rebaten cada vez con mayor decisión la ideología burguesa, su arte y su Estética. En Francia, en Italia, en los EE.UU. y en otros países capitalistas, los artistas progresivos han comprendido ya que el renacimiento del arte sólo es posible partiendo de la vida del pueblo, de la lucha por la paz, por la democracia y por el socialismo. Para todos los artistas de vanguardia del mundo, el camino del arte soviético constituye un grande y alentador ejemplo.

La Estética marxista-leninista, al generalizar el desarrollo del arte soviético, así como toda la experiencia progresiva anterior de la cultura artística del mundo, entra en conocimiento de las leyes objetivas del desarrollo del arte como una de las formas específicas de la cognición de la realidad por parte del hombre; con ello proporciona una auténtica base científica a la comprensión del arte, se convierte en una fuerza activa no sólo para el estudio del arte del pasado sino, además, para determinar los caminos del hacer artístico de nuestros días.

---

(5) *Lenin acerca de la cultura y del arte*, pág. 520.

# I N D I C E

Prólogo ..... 7
Introducción ..... 9

## PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

El materialismo y el idealismo en la Estética de la Antigüedad grecorromana y de la Europa occidental ..... 17

CAPÍTULO II

La Estética de los demócratas revolucionarios rusos ..... 37

CAPÍTULO III

La Estética marxista-leninista. nueva época en la historia del pensamiento estético ..... 63

## SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

La imagen artística como forma refleja de la realidad ..... 111

CAPÍTULO II

El contenido y la forma en el arte ..... 145

CAPÍTULO III

Lo bello en la realidad y en el arte ..... 169

CAPÍTULO IV

El método artístico ..... 187

CAPÍTULO V

Las artes y los géneros artísticos ..... 207
§ 1. La existencia de artes distintas es un fenómeno normal 207
§ 2. Arquitectura ..... 222
§ 3. Escultura ..... 228
§ 4. Pintura, dibujo y grabado ..... 234
§ 5. Arte aplicado y decorativo ..... 246

## TERCERA PARTE

### CAPÍTULO I

El arte en la vida de la sociedad ..... 251

### CAPÍTULO II

El desarrollo del realismo como contenido fundamental del desarrollo histórico del arte ..... 271

I. Problemas generales del desarrollo del realismo ..... 271
II. Etapas fundamentales en el desarrollo del realismo ..... 283
§ 1. El arte de la sociedad primitiva sin clases ..... 284
§ 2. El arte de la sociedad de clases ..... 286
a) El arte en la Antigüedad clásica ..... 287
b) El arte en la Edad Media ..... 289
c) El arte del Renacimiento ..... 291
d) El arte de la época de las primeras revoluciones burguesas y de las monarquías nacionales absolutas 294
e) El arte en la época capitalista ..... 297
f) El desarrollo del arte en la Rusia del siglo XIX 308

## CUARTA PARTE

### CAPÍTULO I

El realismo socialista, método creador de los artistas soviéticos ... 319

### CAPÍTULO II

El carácter popular y de partido del arte ..... 353

### CAPÍTULO III

Espíritu innovador y tradiciones ..... 385

### CAPÍTULO IV

Carácter multinacional del arte soviético ..... 405

### CAPÍTULO V

Esencia y crítica del revisionismo en la Estética ..... 417

Conclusión ..... 439

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE
IMPRIMIR EL 29 DE DICIEMBRE
DE 1961 EN LOS TALLERES
DE IMPRENTA LETRAS S. A.,
LA PAZ 1829, MONTEVIDEO